





ضرورة الفن



# ضرورة الفن

إرنست فيشر  
ترجمة: أسعد حليم



## مهرجان القراءة للجميع ٩٨

مكتبة الأسرة

برعاية السيدة سوزان مبارك  
(أعمال فكرية)

الجهات المشاركة:

جمعية الرعاية المتكاملة المركزية

وزارة الثقافة

وزارة الإعلام

وزارة التعليم

وزارة التنمية الريفية

المجلس الأعلى للشباب والرياضة

التنفيذ: الهيئة المصرية العامة للكتاب

ضرورة الفن

إرنست فيشر

ترجمة: أسعد سليم

الغلاف:

الإشراف الفني:

الفنان محمود الهندي

المشرف العام

د. سمير سرحان

## مقدمة



ومازال نهر العطاء  
يتدفق، تتفجر منه ينابيع  
المعرفة والحكمة من خلال  
إبداعات رواد النهضة  
الفكرية المصرية وتواصلهم  
جيلاً بعد جيل - ومازلنا  
نتشبث بنور المعرفة حقاً  
لكل إنسان ومازلت أحلم  
بكتاب لكل مواطن ومكتبة  
فى كل بيت.

شبَّت التجربة المصرية «القراءة للجميع» عن الطوق  
وبخلت «مكتبة الأسرة» عامها الخامس يشع نورها ليضىء  
النفوس ويثرى الوجدان بكتاب فى متناول الجميع ويشهد  
العالم للتجربة المصرية بالتألق والجدية وتعتمدها هيئة  
اليونسكو تجربة رائدة تحتذى فى كل العالم الثالث، ومازلت  
أحلم بالمزيد من لآلىء الإبداع الفكرى والأدبى والعلمى  
تترسخ فى وجدان أهلى وعشيرتى أبناء وطنى مصر  
المحرورة، مصر الفن، مصر التاريخ، مصر العلم والفكر  
والحضارة.

سوزان مبارك

---





## على سبيل التقديم

---

تواصل مكتبة الأسرة ٩٨ رسالتها التنويرية  
وأهدافها النبيلة بربط الأجيال بتراثها الحضاري  
المتميز منذ فجر التاريخ وإتاحة الفرصة أمام القارئ  
للتواصل مع الثقافات الأخرى، لأن الكتاب مصدر  
الثقافة الخالد هو قلعتنا الحصينة وسلاحنا الماضي  
في مواكبة عصر المعلومات والمعرفة.

د . سمير سرحان

---



في صيف عام ١٩٦٦، صدرت في « كتاب الهلال » -  
وبعنوان « الاشتراكية والفن » - ترجمة للفصول الثلاثة الأولى  
من هذا الكتاب .

وكننت قد أشرت في المقدمة الى أنني اعتزم تقديم بقية  
الكتاب في فرصة أخرى . لكن مشاغل الحياة أبت الا أن تجعل  
بين ترجمة القسم الأول والقسم الثاني كل هذه السنين .

وها هي الترجمة العربية الكاملة للكتاب لأول مرة بين  
أيدي القراء .

والترجمة امانة ، أرجو أن أكون قد أديتها . والكتاب  
ذو خطر ، أرجو أن يكون ذا نفع للمستغلين بالفكر والفن .

١٩٧١/٥/١٠

الترجم



الفصل الأول

## وظيفة الفن



« الشعر ضرورة .. وآء لو أعرف لماذا » • بهذه العبارة الرقيقة  
عبر جان كوكو عن ضرورة الفن ، وعبر في الوقت نفسه عن الحيرة ازاء  
دور الفن في العالم البرجوازي المعاصر •

لكن هناك رأيا آخر ، عبر عنه المصور موندريان (\*) ، يرى أن  
الفن يمكن أن يخفف ، وأن الواقع سوف يحل بالتدريج محل الفن ، اذ  
لم يكن الفن في جوهره الا تمويضا عن اندام التوازن في الواقع الراهن •  
وقال : « ان الفن سيخفى عندما تصل الحياة الى درجة أعلى من  
التوازن » •

وهو بهذا يرى في الفن بديلا للحياة ، ووسيلة لايجاد التوازن بين  
الانسان والعالم الذي يعيش فيه • وهي فكرة تحوى اعترافا جزئيا بطبيعة  
الفن وضرورته • ولكن وجود التوازن الدائم بين الانسان وعالاه أمر  
مستبعد حتى في أرقى أشكال المجتمع ، ومن هنا نستطيع أن نستنتج -  
حتى من هذا الرأي ذاته - أن الفن سيكون ضرورة في المستقبل كما كان  
في الماضي •

غير أننا ينبغي أن نسأل : هل الفن مجرد بديل للحياة ؟ ألا يعبر  
أيضا عن علاقة أشد عمقا بين الانسان والعالم ؟ بل هل يمكن أصلا  
تلخيص وظيفة الفن في عبارة واحدة ؟ ألا يشبع الفن مجموعة واسعة  
ومتوعة من حاجات الانسان ؟ وحتى لو استعلمنا أن نحدد الوظيفة  
الأصلية للفن - بدراستنا لنشأته - فهل نستطيع أن نقول ان تلك الوظيفة  
لم تتغير مع تغير المجتمع ؟ ألم تنشأ للفن وظائف جديدة ؟

---

(\*) بيتر مولندريان ( ١٨٧٢ - ١٩٤٤ ) رسام هولندي اشتهر برسومه التجريدية  
ذات الاشكال الهندسية ، وتعتمد على الخطوط المتقاطعة وحدها •

ان هذا الكتاب هو محاولة للإجابة على هذه الأسئلة وأمثالها ، وهو قائم على الاعتقاد بأن الفن كان ضرورة ولا يزال ، وسيبقى ضرورة أبداء ولا بد لنا أن ندرك منذ البداية أننا عندما ندرس الفن نتناول في الواقع ظاهرة فريدة ومدهشة . فلتنظر حولنا : ملايين من الناس لاحصر لهم يقرأون الكتب ، ويسمعون الموسيقى ، ويشهدون المسرح ويرتادون السينما . لماذا ؟ اذا قلنا انهم يبحثون عن الراحة والمتعة وفراغ البال لا نكون قد أجبنا عن السؤال . اذ سنسأل مرة أخرى : لماذا نشعر بالراحة أو المتعة أو فراغ البال عندما نغرق أنفسنا في حياة غيرنا ومشاكلهم ، عندما نبحت عن أنفسنا في لوحة رسام أو قطعة موسيقى أو احدى شخصيات رواية مسرحية أو فيلم ؟ لماذا يتخيل البنا أن هذا «اللاواقع» انما هو واقع مركز ؟ وما هذه المتعة الغريبة المبهمة ؟ واذا أجبنا بأننا نسمى الى الفرار من وجود لا يرضينا الى وجود أغنى ، واتنا نريد أن نكتسب خبرة دون أن تعرض لمخاطرها ، فنعتقد ينشأ السؤال التالي : ولماذا لا يكفينا وجودنا ؟ ما مصدر هذه الرغبة في تحقيق حياتنا التي لم تتحقق ، من خلال الشخصيات الأخرى ، والأشكال الأخرى ، من خلال التطلع من الصالة المظلمة الى المسرح المضاء والذي تدور فوقه أشياء نعرف أنها مجرد تمثيل ، ومع ذلك تستغرق كيانا كله ؟

من الجلي أن الإنسان يطمح الى أن يكون أكثر من مجرد كيانه الفردي ... يريد أن يكون أكثر اكتمالا ، فهو لا يكتفى بأن يكون فردا منعزلا ، بل يسمى الى الخروج من جزئية حياته الفردية الى «كلية» يرجوها ويتطلبها ، الى كلية تقف فرديته بكل ضيقها حائلا دونها . انه يسمى الى عالم أكثر عدلا ، وأقرب الى العقل والمنطق ، وهو يشور على اضطرابه الى افناء عمره داخل حدود حياته وحدها ، داخل الحدود العابرة العارضة لشخصيته وحدها . انه يريد أن يتحدث عن شيء أكثر من مجرد «أنا» ، شيء خارجي وهو مع ذلك جوهرى بالنسبة اليه . انه يريد أن يحوى العالم المحيط به ويجعله ملك يده . وهو - عن طريق



العلم والتكنولوجيا - يمد هذه « الأنا » المتطلعة المتشوقة لاحتواء العالم ، الى أبعد مجرات السماء والى أعماق أسرار الذرة • كما يربط - عن طريق الفن - هذه « الأنا » الضيقة بالكيان المشترك للناس ، وبذلك يجعل فرديته اجتماعية •

ولو كان من طبيعة الانسان أن يكون فردا مجردا ، لما كان لهذه الرغبة معنى ولا مضمون ، لأن الانسان الفرد يكون فى هذه الحالة «كلاء» قائما بذاته ، كلاء مكتملا ، يحوى كل ما يستطيع أن يكونه • أما رغبة الانسان فى الزيادة والاكتمال فدليل على أنه أكثر من مجرد فرد ، وهو يشعر بأنه لا يستطيع الوصول الى هذه « الكلية » الا اذا حصل على تجارب الآخرين ، وهى التجارب التى كان يمكن أن تكون تجاربه هو أو التى يمكن أن تكون تجاربه فى المستقبل • وذلك يشمل كل شيء ، وكل نشاط يمكن أن يقوم به الانسان • والفن هو الأداة اللازمة لانمام هذا الاندماج بين الفرد والمجموع فهو يمثل قدرة الانسان غير المحدودة على الالتقاء بالآخرين ، وعلى تبادل الرؤى والتجربة معهم •

لكن أليس هذا التعريف للفن بأنه وسيلة للاندماج فى الواقع ، وسيلة الفرد الى الالتقاء بالعالم ، والتصير عن رغبته فى التمرس بالتجارب التى لم يمر بها ... أليس هذا تعريفا رومانسيا ؟ أليس من الاندفاع أن نبني على أساس من شعورنا بالحاد بالتطابق بين أشخاصنا وبين أحد أبطال قصة أو فيلم - نتيجة عامة ، ونزعم أنها هى الوظيفة الأصلية للفن ؟ أفلا يحنوى الفن أيضا نقض هذا الاستسلام « الديونيسى » ؟ (\*) ألا يتضمن ذلك النصر « الأبولوجى » ، عنصر الرضا والتمتة الذى لا ينشأ من ارتباط المتفرج بما يرى بل من انفصاله عما يرى ، من ايجاد مسافة بينهما ، اذ يتطلب المتفرج بذلك على التأثير المباشر للواقع ، ويعيد تصويره

(\*) ديونيسى وابولونى ، تعبيران شائخان فى النقد الالهائى ، ادخلهما فردريك نيتشه ، يمثل ليهما أبولو العقل والفرد والعصاة • ويمثل ديونيسى الفريزة والجماعة والطبيعة الضام •

على مواء ، فيجد فى الفن عن هذا الطريق تلك الحرية السعيدة التى لا يجدها فى حياته اليومية بقيودها ومتاعها ؟  
ألا نجد ذلك الأزواج نفسه - بين الفناء فى الواقع من ناحية ونشوة السيطرة عليه من ناحية أخرى - فى أسلوب عمل الفنان ؟ فنحن نعرف أن العمل بالنسبة للفنان عملية عقلية واعية وليس مجرد انفعال أو الهام ، وهو عمل ينتهى بخلق صورة جديدة للواقع ، تمثل هذا الواقع كما فهمه الإنسان وأخضعه لسيطرته .

ولا بد للفنان ، حتى يكون فناناً ، أن يملك التجربة ، ويتحكم فيها ، ويحولها الى ذكرى ، ثم يحول الذكرى الى تصوير ، أو يحول المادة الى شكل . فليس الانفعال كل شيء بالنسبة للفنان . بل لا بد له أن يعرف حرفته ويجد ممتة فيها . ينبغى أن يفهم القواعد والأشكال والحدود والأساليب التى يمكن بها ترويض الطبيعة المتمردة واخضاعها لسلطان الفن . ان الأشواق التى تحرق الفنان السطحي تخدم الفنان الحق : فهو لا يقع فريسة للوحش بل ينجح فى ترويضه ..

ومن صفات الفن أنه يحمل فى أعماقه التوتر والتناقض .... فهو لا يصدر فقط عن مماناة قوية للواقع ، بل لا بد له أيضاً من عملية تركيب ، لا بد له من اكتساب شكل موضوعي . وما يبدو من حرية الفنان وسهولة أدائه إنما هو نتيجة لتحكمه فى مادته . لقد قال أرسطو - الذى كثيراً ما أسيء استخدام كلماته - ان وظيفة الدراما هى تطهير الانفعالات ، والتغلب على الخوف والشفقة ، بحيث يتمكن المتفرج الذى يطابق بين شخصه وبين أورست أو أوديب من التحرر من تلك المطابقة ، ويتسامى فوق صروف القدر العمياء ، وبذلك يلقى عن كاهله مؤقتاً قيود الحياة وأعياها . ان « أسر » الفن مختلف عن أسر الواقع ، وهذا الأسر المؤقت الرقيق هو مصدر « الممتة » ، هو مصدر النبضة التى تنشر بها حتى « نحن » نشهد عملاً مأسوياً .

وقد كتب برتولد بريخت عن هذه النقطة ، عن هذه الحلاصة في  
الفن التي تصدر نفس الأسنان :

« ان مسرحنا يجب أن ينمى لدى الناس متعة الفهم والادراك ،  
ويجب أن يدرّبهم على الاقتباس بتغير الواقع . لا يكفي أن يسمع  
متفرجوننا كيف تحرّر برومبشوس ، بل يجب أيضا أن يتدربوا على  
تحريره والاقتباس بهذا التحرير . يجب أن نعلمهم في مسرحنا كيف  
يشعرون بكل الفرحة والرضا اللتين يشعرون بهما المكتشف والمخترع ،  
وبكل النصر الذي يستشعره الفائز على الخصيان » .

ويقول بريخت : ان النظرة الجمالية السائدة في مجتمع يحكمه  
صراع الطبقات تطلب أن يكون الأثر « المباشر » للعمل الفني هو اخفاء  
الفروق الاجتماعية بين المتفرجين بحيث تشأ منهم ، أثناء استمتاعهم بذلك  
العمل ، جماعة لا تنقسم الى طبقات ، وانما تكون وحدة « انسانية  
شاملة » . أما وظيفة « المسرحية للأرسططالية » التي نادى بها بريخت  
فانها على العكس من ذلك ، هي ابراز الفوارق بين المتفرجين ، الأمر  
الذي يتحقق عن طريق إلغاء الصراع بين الفكر والشعور ، وهو الصراع  
الذي تشأ مع النظام الرأسمالي .

« عندما أخذ عصر الرأسمالية في الأقول ، تدهور الشعور والفكر  
على السواء ، وبدأ بينهما نزاع مرير وعقيم . أما الطبقة الجديدة  
الصاعدة ومن يقفون الى جانبها فيريدون فكرا ومشاعر يقوم بينها نزاع  
منتج ، حيث تدفنا مشاعرنا الى بذل أقصى جهد ممكن في التفكير ، بحيث  
يظهر فكرا ومشاعرنا » .

وفي هذا العالم الذي تعيش فيه كالترباء ، لا بد من عرض الحقيقة  
الاجتماعية بطريقة أسرة ، وفي ضوء جديد ، وذلك بإيجاد فاصل بيتنا  
وبين الموضوع والشخصيات . وعلى العمل الفني أن يملك المتفرجين  
لا عن طريق المطابقة السلبية بينهم وبينه ، بل عن طريق مخاطبة العقل  
ودفعه الى اتخاذ مواقف وقرارات . ان المسرح ينبغي أن يعالج القواعد

التي يضعها الناس لسلوكهم على أنها قواعد « مؤقتة بعيدة عن الكمال »  
وذلك حتى يدفع المتفرج الى عمل شيء أكثر « إنتاجا » من مجرد  
المشاهدة ، ويحفزه الى اعمال فكره مع المسرحية ، ثم في النهاية الى  
اصدار حكمه : « ما هكنا ينبغي أن تسيّر الأمور » ان هذا يجب أن  
يوقف ، « وهكنا نجد أن المتفرج ، الكادح ، يذهب الى المسرح « ليتفرج  
بل ويستمتع بمشاهدة جهده الشاق الذي لا يتوقف من أجل كسب  
القوت ، وليواجه صدمة التأثير المتصل الذي تمر به حياته . فهو هنا يرى  
نفسه من أيسر سبيل . لأن أيسر السبل للوجود هو عن طريق الفن » ..  
ولسنا نزع أن المسرح الملحمي الذي دعا اليه بريخت هو الشكل  
الوحيد الذي يمكن أن تتخذه المسرحية المناضلة ، وانما نحن نستشهد  
بهذه النظرية الهامة كدليل على أن الفن ليس شيئا ثابتا جامدا ، وعلى أن  
وظيفة الفن تتغير مع تغير العالم الذي تعيش فيه .

ان السبب الذي يتطلب وجود الفن لا يمكن أن يبقى ثابتا رغم  
تطور المجتمع . فوظيفة الفن في مجتمع طبقي يحتدم في داخله الصراع  
تختلف في كثير من النواحي عن وظيفته في مجتمع بدائي لم يصرف  
الطبقات بعد . ومع ذلك ، وعلى الرغم من التباين في الأوضاع  
الاجتماعية ، فهناك في الفن شيء يمر عن حقيقة ثابتة . وذلك ما يجعلنا -  
نحن أبناء القرن العشرين - نستجيب للرسوم النقوشة على جدران  
الكهوف من عصور ما قبل التاريخ ، أو للأغاني التي انقضت عليها  
عشرات وعشرات من السنين . لقد وصف كارل ماركس \* الملحنة بأنها  
الشكل الفني الملائم للمجتمع المتخلف ، وقال في هذا الصدد :

« ليست هناك صموية في ادراك أن الفن الاغريقي والملاحم انما  
ترتبط بأشكال محددة من أشكال التطور الاجتماعي . ولكن الصعب  
حقا هو تحديد السبب الذي يجعل من ذلك الفن مصدرا للممتعة الجمالية

(\*) في كتابه « مساهمة في نقد للاقتصاد السياسي » .

حتى اليوم ، بل ويجعله من بعض الوجوه ميارا ونموذجا يصعب الوصول اليه . \*

ثم يقدم هذا التفسير :

« لماذا لا يكون للطفولة الاجتماعية للإنسانية ، الطفولة التي حققت فيها أجمل تطوراتها ، سحرها الخالد باعتبارها عصرا مضى ولن يعود ؟ هناك أطفال يسبقون عمرهم وأطفال يتأخرون عنه . وكثير من الشعوب القديمة تنتمي الى الطائفة الأولى . أما الاغريق فكانوا أطفالا أسوياء . وسحر فنههم بالنسبة إلينا لا يتعارض مع الطابع البدائي للنظام الاجتماعي الذي نشأ منه هذا الفن ، بل هو بالأحرى نتيجة له ، هو بالأحرى راجع الى أن الظروف الاجتماعية غير الناضجة التي نشأ في ظلها - ولم يكن يمكن أن ينشأ الا في ظلها - هذه الظروف لا يمكن أن تعود ، \*

ونحن اليوم نشك كثيرا في أن الاغريق القدامى يمكن أن يعتبروا « أطفالا أسوياء » اذا ما قورنوا بالشعوب الأخرى . بل ان ماركس وانجلز نفسيهما لفتا الأنظار في موضع آخر الى بعض الظواهر التي تحتل الجدل في حياة الاغريق كآزدرائهم للعمل ، واحتقارهم للمرأة ، وتركيز اهتمامهم الجنسي على البنايا والعلماء . وقد كشفنا خلال القرن الأخير كثيرا من الجوانب التي لا تتفق مع ما اشتهر عن الاغريق من الحرص على الجمال والعدالة والتوافق الاجتماعي . وان آراءنا اليوم عن العالم القديم تختلف كثيرا عن آراء نكللمان وجوته وهيجل . والكثيرون الأركيولوجية والأثنولوجية والثقافية لم تعد تسمع لنا بقبول الرأي القائل بأن الفن الاغريقي القديم ينتمي الى عصر « طفولتنا » . فنحن نرى فيه على العكس نتاجا متأخرا نسيا واضحا ، بل ونلمح في الكمال الذي بلغه عصر بركليس بوادر تدهور واضمحلال : فكثير من الأعمال الفنية لهذا العصر ، وهي الأعمال التي وصفت بالكلاسيكية والتي أنشأها النحاتون الذين خلفوا فدياس العظيم - كذلك المجموعة الكبيرة من الأبطال

والرياضيين وقاذفي القرص وسائقي العجلات الحربية - تبدو لنا الآن فارغة خالية من المعنى اذا ما قورنت بأعمال قدماء المصريين أو الميسينيين . لكن الاستطراد في هذا سيمهد بنا عن السؤال الذي أثاره ماركس والرد الذي قدمه للإجابة عليه .

الثقافة الجوهري الذي أضافه ماركس ، أنه رأى في الفن الذي أنتجه مجتمع من المجتمعات في مرحلة متخلفة من مراحل تطوره « لحظة من لحظات الانسانية » ، وأدرك أنه في هذا يكمن سر قدرته على التأثير في فترات أبعد من اللحظة التاريخية التي نشأ فيها ، وبذلك كان له سحره الدائم . . . .

وستطيع أن تصوغ هذه النتيجة في العبارة التالية :

إن كل فن هو وليد عصره ، وهو يمثل الانسانية بقدر ملتئام مع الأفكار السائدة في وضع تاريخي محدد ، ومع مطالب هذا الوضع ومع حاجاته وآماله . لكن الفن يمضي الى أبعد من هذا المدى . فهو يجعل كذلك من اللحظة التاريخية المحددة لحظة من لحظات الانسانية ، لحظة تفتح الأمل نحو تطور متصل . ولا يجوز لنا أن نقتل من مدى الاستمرار عبر الصراع الطبقي على امتداده ، وذلك على الرغم من فترات التحول العنيف والتقلب الاجتماعي العميق . فتاريخ الانسانية - شأنه شأن العالم ذاته - ليس مجرد طفرات وتناقضات ، وإنما هو أيضا اتصال واستمرار فنحن نحفظ داخل نفوسنا بأشياء قديمة يبدو أن الزمن عفا عليها ، على حين أنها تحدث فينا أثرها - وذلك غالبا دون أن ندرك - ثم نحن نجدها على حين غرة قد طفت الى السطح كأنها أشباح الكهف التي غذاها أوديسوس . بنده . وفي الفترات المختلفة - وتبا للأوضاع الاجتماعية المتباينة ولاحتياجات الطبقات النامية أو المضمحلة - تعود الى الظهور أشياء كانت كامنة أو مشتهة . ولم يكن من قبيل المصادفة أن اكتشف لينينج وهردر - في تورتها على أوضاع الاقطاع والبلاط وعلى كل أساليب التصنيع والاتصال - أن اكتشافا شكسبير وقدماء الى الألمان ، وكذلك ليس

من قبل المصادفة ان تعود أوروبا الغربية - وقد تخلت عن النزعات الانسانية ، وأقامت مؤسسات مختلفة تسبب اليها قوى ضيية خارقة - أن تعود الى عصر ما قبل التاريخ وما عرفه من خوارق ، وأن تلجأ الى تأليف الأساطير الزائفة ، حتى تخفى وراءها مشكلاتها الواقعية .

ان الطبقات المختلفة ، والنظم الاجتماعية المبينة ، اذ توجد ايدولوجياتها الخاصة ، انما تسهم أيضا في تشكيل ايدولوجية عامة للانسانية . ان فكرة الحرية ، وان كانت تسير دائما ظروف وأهداف طبقة محددة أو نظام اجتماعي معين ، فهي مع ذلك تتحول الى فكرة شاملة . كذلك الفن ، فانه مهما يكن وليد عصره ، فهو يضم قسما ثابتة من قسما الانسانية . ويقدر ما صور هوميروس واسخيلوس وسوفوكليس الظروف البسيطة لمجتمع قائم على العبودية ، كانوا مقيدين بمصرهم وفات أوانهم . ولكن يقدر ما كشفوا في ذلك المجتمع عظيمة الانسان ، وسجلوا في شكل فني صراعه وأشواقه ، وألجوا الى امكانياته غير المحدودة ، فان كتاباتهم تبقى حية بل ومعاصرة : بروميثيوس يحمل الشعلة الى الأرض ، أوديسيوس في تجواله ثم في أوبته ، مصير تantalوس وبينه ، كل هذا لا يزال يؤثر فينا حتى اليوم ، وسيبقى يؤثر في الانسانية على الدوام . واذا كنا نجد موضوع « أنتيجونا » مثلا ( الحرس على دفن القريب بما يليق به من تكريم ) موضوعا عتيقا ، واذا كنا نحتاج الى الشروح التاريخية حتى نفهم القصة حق فهمها ، فان شخصية أنتيجونا ما زالت تهز النفوس اليوم كما كانت تهزها أبدا . وما دام هناك أناس يصرون وجه الأرض فانهم سيتأثرون دائما بكلماتها البسيطة : « ولدت لأحب لا لأبغض » . وكلما زادت معرفتنا بالأعمال الفنية التي جر عليها النسيان رداء منذ أمد طويل ، زاد وضوح العناصر المشتركة والمتصلة بينها رغم اختلافها وتووعها . فما الانسانية الا نتاج لاضافة تفصيل صغير الى تفصيل صغير آخر .

وتزايد الآن الأدلة التي تثبت أن أصول الفن انما ترجع الى  
 السحر . فالفن هو أداة سحرية للسيطرة على دينا واقية لكنها لا تزال  
 مجهولة . وكان الفن والعلم والدين جميعا كامنة فى السحر ، ثم أخذ  
 الدور السحرى للفن يتراجع شيئا فشيئا أمام دوره فى كشف العلاقات  
 الاجتماعية ، وفى توفير الناس فى مجتمعات كان يسيطر عليها الظلام ،  
 وفى معاونة الناس على ادراك الواقع الاجتماعى وتشيره . فلم يعد فى الوسع  
 تصوير المجتمع المقعد بعلاقاته المتشابكة وتناقضاته الاجتماعية فى شكل  
 أسطورة . ان هذا المجتمع الذى يتطلب معرفة واضحة ووعيا شاملا ،  
 يستلزم الخروج من الأشكال الجامدة التى عرفتها المصور الماضية - والتى  
 كان العامل السحرى ما زال ضالا فيها - والوصول الى أشكال أكبر  
 تفتحها ، أشكال متحررة كالأشكال التى اتخذتها الرواية مثلا . وسنباد  
 أى المنصرين من عناصر الفن فى فترة معينة ، انما يتوقف على المرحلة  
 التى بلغها المجتمع : فحينما يسود العامل السحرى الايحائى ، وأحيانا  
 يسود العامل العقلى التوهمى . حينما يسود الاعتماد على الالهام والأحلام  
 وأحيانا تسود الرغبة فى اذكاء العقل والحواس . لكن سواء كان الفن  
 مهذبا أم موقظا ، ملقيا بالظلال أم غامرا بالضوء ، فهو لا يمكن أن يكون  
 وصفا حقيقيا للواقع : ان وظيفته دائما أن يحرك الانسان فى مجموعه ،  
 أن يمكن « ألما » من الاتحاد بحياة الآخرين ، ويضع فى متناول يدها  
 ما لم تكنه ويمكن أن تكونه . وحتى الفنان التربوى الكبير برتولد  
 بريخت لا يستخدم العقل والمنطق وحدهما ، بل هو يلجأ الى المشاعر  
 والايحاء . فهو لا يكتفى بمواجهة الجمهور بالعمل الفنى ، بل يتيح له  
 « النفاذ الى داخل هذا العمل » . وهو يدرك ذلك ، وقد قال : ان  
 القضية ليست قضية الانفصال الكامل عما يجرى على المسرح ، وانما هى  
 قضية اختلاف فى التركيز ومدى الأهمية التى توجه للجوانب المختلفة .  
 « اذ يمكن أن يسود العامل الانفعالى الايحائى أو العامل المنطقى العقلى  
 كأداة لتوصيل ما نريده الى الجمهور » .



وإذا كانت وظيفة الفن الأساسية بالنسبة للطبقات التي تستهدف تغيير العالم لا يمكن أن تكون السحر ، بل التوير والحفز الى العمل ، الا أن هناك في الفن بقية من السحر لا يمكن التخلص منها تماما ، لأن الفن بغير هذه البقية من طبيعته الأصلية لا يكون فنا على الإطلاق •

ان الفن في أي صورة من صوره ، جادا كان أم هازلا ، راميا الى الاقتناع أم الى الايحاء ، متقللا أم متخليا عن العقل ، ملتزما بالواقع أم ممثلا في الخيال ، لا بد أن يكون متصلا بالسحر اتصالا ما •

ان الفن لازم للانسان حتى يفهم العالم ويغيره • وهو لازم أيضا بسبب هذا السحر الكامن فيه •



الفصل الثاني

# البدايات الأولى للفن



ان عمر الفن يوشك ان يكون هو عمر الانسان . فالفن صورة من  
صور العمل ، والعمل هو النشاط المميز للجنس البشرى ..  
وقد كتب ماركس هذا التعريف للعمل :

« عملية العمل ... هي تسلط هادف ... يرمى الى جعل المواد  
الطبيعية ملائمة للاحتياجات البشرية . وهذه العملية هي الشرط العام  
اللازم لتبادل المواد بين الانسان والطبيعة ، وهي الشرط الدائم الذى  
تفرضه الطبيعة على الحياة الانسانية ، ولذا فهي مستقلة عن أشكال الحياة  
الاجتماعية - أو بالأحرى فهي مشتركة بين مختلف الأشكال  
الاجتماعية » (\*) .

ان الانسان يتحكم فى الأشياء ويجعلها ملك يده عن طريق تحويله  
ايها . والعمل هو عملية تحويل الأشياء الطبيعية . لكن الانسان لا يعمل  
فحسب بل يحلم أيضاً . يحلم بالسيطرة على الطبيعة بوسائل خارقة ،  
يحلم بأن يتمكن من تغيير الأشياء وتشكيلها فى صورة جديدة بوسائل  
سحرية . فالسحر فى الخيال يقابل العمل فى الواقع . والانسان - من  
أول عهده - ساحر .

#### الأدوات :

ان الأدوات هي التى جعلت من الانسان انساناً . فقد كان الانسان  
يصنع نفسه - ويشكلها اذ يصنع أدواته ويشكلها ، ومن هنا فان السؤال  
عن أيهما جاء أولاً - الانسان أم الأداة - سؤال أكاديمى بحثت - فلم

---

(\*) فى كتاب « داس المال » .

توجد أداة الا مع وجود الانسان ، كما أن الانسان لم ينشأ الا بظهور  
الأداة . لقد جاء الى الوجود معا ، وارتبط أحدهما بالآخر ارتباطا  
لا ينقسم . فهناك كائن حي ذو تطور عال تسميا ، تحول الى انسان عندما  
تعلم كيف يستخدم الأشياء الموجودة في الطبيعة ، وهذه الأشياء عندما  
تستخدم بهذا الشكل تصبح أدوات . ولتقرأ أيضا هذا التعريف الذي  
كتبه ماركس :

« أداة العمل هي شيء أو مجموعة من الأشياء يدخلها العامل يستعمله  
ويبين موضوع عمله ، وهي شيء يستخدم كوسيلة لنقل نشاط الانسان ،  
يستخدم فيها الخواص الميكانيكية أو الفيزيائية أو الكيميائية لبعض الأشياء  
من أجل التحكم في أشياء أخرى واخضاعها لرغباته . وإذا استثنينا النقاط  
وسائل المش الجاهزة كالفاكهة - وهي مهمة تعتبر أعضاء الجسم الانساني  
أدوات كافية للنهوض بها - فسنجد أن ما يتحكم فيه العامل تحكما مباشرا  
ليس موضوع عمله ، وانما هو أداة هذا العمل ... وبذلك تصبح الطبيعة  
أداة من أدوات نشاطه ، يكمل بها أعضاء جسمه فتضيف الى قوته ذراعا  
أو أكثر .. ان استخدام أدوات العمل وصنمها - وان كنا نجده بصورة  
بدائية بين بعض أنواع الحيوان - أمر متميز تماما للعمل الانساني . لذا  
عرف بنيامين فرانكلين الانسان بأنه : حيوان يستخدم الأدوات » (\*)

ان الكائن السابق على الانسان والذي أصبح فيما بعد انسانا ، انما  
مكنه من ذلك أن له عضوا خاصا - هو اليد - يستطيع به أن يتناول  
الأشياء ويمسكها . واليد هي العضو الأساسي للحضارة ، وعن طريقها  
بدأ السير في طريق الانسانية . ليس معنى ذلك أن اليد وحدها صنعت  
الانسان ، فليس في الطبيعة - وخاصة الطبيعة المضوية - مثل هذا  
الارتباط البسيط ذي الجانب الواحد بين العلة والمعلول . وانما تكون هناك

---

(\*) في المرجع السابق .

دائما مجموعة متباينة من التأثيرات المتبادلة التي تؤدي الى علاقات جديدة مركبة تسمى تطورا نوعيا جديدا .

لقد تضاعفت لايجاد الظروف اللازمة لجعل الانسان اسبابا عوامل متعددة : منها انتقال بعض التكوينات البيولوجية الى مرحلة النبات ، ومنها نمو حاسة الاستجابة للضوء على حساب حاستي اللمس والشم ، وكذلك انكماش عظام الفك والأنف مما سهل تغيير وضع العينين . ثم عندما أصبح هذا الكائن مزودا بحاسة للرؤية أكثر حدة وأكثر دقة زاد ميله الى التطلع في جميع الاتجاهات ، وساعد ذلك على استقامة قامته . ثم ترتب على استقامة قامته تحرر أطرافه الأمامية وكبر حجم المخ وحصوله على أنواع جديدة من الغذاء . هذه العوامل وغيرها تعاونت جميعها في تطور الانسان . لكن كانت اليد هي العضو الحاسم المباشر . وقد أدرك توما الأكويني الأهمية الفريدة لليد فسمّاها « عضو الأعضاء » ، وعبر عن هذه الفكرة في تعريفه القتال : « انما الانسان عقل ويد ! » . وقد صدق ، فاليد هي التي أطلقت عقل الانسان وأنتجت الوعي الانساني ...

يقول جوردون شيلد في كتابه « قصة الأدوات » :

« ان الناس يستطيعون أن يصنعوا الأدوات لأن أقدامهم الأمامية تحولت الى أيدي ، ولأنهم يستطيعون أن يحددوا المسافات بدقة تامة ؛ اذ ينظرون الى الأشياء بعينين ، ولأن لهم جهازا عصيا مرهقا وعقلا مركبا يمكنهم من التحكم في حركة اليد والذراع وتوجيه هذه الحركة وتصحيحها وفقا لما تمليه الرؤية الدقيقة بالعينين . لكن ليست هناك غريزة موروثة تمكن الناس من صنع الأدوات واستخدامها ، فذلك أمر ينبغي أن يتعلموه بخبرتهم ... من طريق التجربة والخطأ » .

لقد نشأت بين أحد الأنواع من ناحية ، وبين العالم بأسره من ناحية أخرى مجموعة جديدة من العلاقات تختلف عما كان سائدا ، وذلك عن

طريق استخدام الأدوات • ففي عملية العمل ، انعكست العلاقة الطبيعية بين العلة والمعلول ، إذ أن النتيجة المتوقعة أصبحت « غاية » ، وغدت هي التي تحكم عملية العمل • وهذه العلاقة بين العمل ونتيجته - شأنها شأن قضية « العلة الغائية » التي حيرت كثيرا من الفلاسفة - إنما نشأت كصفة خاصة مميزة للإنسان • لكن ما هو جوهر هذه القضية ؟ فلنرجع مرة أخرى الى تعريفات ماركس الواضحة • يقول :

« ينبغي أن ندرس العمل في صورته التي امتاز بها النوع الانساني • فالعناكب تقوم بعمليات تشبه تلك التي يقوم بها النساجون • والتحل ينشأ خلاياه ببراعة تزدى بكثير من المهندسين البشر • لكن ما يميز منذ البداية أقل المهندسين خبرة عن أكثر التحل براعة ، ان المهندس ينشئ الخلية في رأسه قبل أن يبنئها من التسمع •• ان عملية العمل تنتهى بخلق شيء كان عند بدايتها موجودا في خيال العامل ، كان موجودا في صورة مثالية • فالعامل لا يحدث تغييرا في شكل الأشياء الطبيعية فحسب ، بل هو أيضا ينفذ في العالم الموجود خارجه أشياء كانت موجودة في ذهنه • وهذه الأشياء هي التي تحكم تصرفاته ، وهو يخضع ارادته لها • »

هذه الكلمات تصف طبيعة العمل عندما يصل الى مرحلته المتطورة ، مرحلته الانسانية • لكن كان لا بد من السير في طريق طويل قبل الوصول الى هذا الشكل الأخير للعمل ، وبالتالي قبل أن يتحول الكائن الذي سبق الانسان الى انسان بصورة نهائية • فالعمل الذي تحكمه غاية - وما ترتب عليه من ميلاد العقل ، وميلاد الوعي الذي هو فجر نشأة الانسان - إنما كان نتيجة لعملية طويلة شاقة • فالوجود الواعي إنما هو النشاط الواعي • وقد نشأ الانسان في أول أمره كحيوان يندى ، لكنه بدأ في عمل شيء يختلف عن جميع الثدييات الأخرى • ان الحيوان - أيضا - يتصرف تبعا « لجبرته » ، أي نتيجة لأفعاله المنعكسة الشرطية ، وذلك ما نسميه



« غريزة » الحيوان • أما الكائن الذى تطور الى الانسان فقد اكتسب نوعا جديدا من الخبرة أدى الى نقطة تحول قريده - وإن كانت قد بدت فى أول الأمر قليلة الأهمية •• هذه الخبرة يمكن تلخيصها فى كلمة : ان الطيعة يمكن أن تستخدم كوسيلة لتحقيق أهداف الانسان • .

ان كل تكوين بيولوجى هو فى حالة تفاعل عضوى مع العالم المحيط به • هناك دائما ما يعطيه لهذا العالم وما يأخذه منه • لكن هذا الأخذ والفضاء يتمان بصورة مباشرة دون وسيط • والعمل الانسانى وجده هو التفاعل العضوى الموجه • ان الوسيلة هنا سبقت الغاية • اذ أن الغاية لم تضع الا باستخدام الوسيلة •

والأعضاء البيولوجية ليست من الأشياء التى يمكن استبدالها بغيرها • ورغم أن هذه الأعضاء تشكل - على المدى الطويل - مستجيبة لظروف العالم الخارجى • الا أن الحيوان مضطر أن يعيش بالأعضاء التى يوجد بها • وأن يسمى للاستفادة منها على غير وجه ممكن • أما أدوات العمل • وهى الموجودة خارج كيان الانسان • ففى • يمكن استبداله بغيره • اذ يمكن للانسان أن يتخلى عن الأداة البدائية ويستبدل بها أداة أكثر كفاية • ومسألة الكفاية لا تطرح بالنسبة للأعضاء الطبيعية • فهذه الأعضاء موجودة كما هى • وعلى الحيوان أن يحيا بالأسلوب الذى تسمح به هذه الأعضاء • وعليه أن يتلاءم مع العالم فى الحدود التى تتيحها له • أما الكائن الذى يستخدم شيئا غير عضوى كأداة له • فلا يجد ضرورة لتكييف مطالبه بحيث تسير تلك الأداة • بل هو على العكس يكيف الأداة بحيث تسير مطالبه • ومسألة الكفاية لا يمكن أن تطرح الا بعد تشوؤ هذه الامكانية •

وقد أدى اكتشاف الانسان أن هناك أدوات أكثر فائدة من غيرها • وأنه يمكن استبدال أداة بأداة أخرى • أدى بصورة حتمية الى اكتشاف تال : ان الأداة الموجودة يمكن تحسينها • وأنه ليس من المحتم أن تؤخذ

الأداة من الطبيعة كما هي ، وإنما يمكن صنعها • وهذا الكشف يتطلب ملاحظة خاصة للطبيعة • والحيوانات نفسها تلاحظ الطبيعة ، والملل والمعلولات الطبيعية في نظر الحيوان حقيقة جامدة ، لا يمكن تغييرها بأي جهد ارادى ، شأنها في ذلك شأن أجسام هذه الحيوانات ذاتها • وليس هناك ما يمكن من ملاحظة الطبيعة في ضوء جديد ، والتنبؤ بالأحداث وتوقعها ، بل وأحداثها عن عمد ، غير استخدام الأدوات ، أى الوسائل غير العضوية ، أى تلك الوسائل القابلة للاستبدال والتغيير •

هناك ثمرة يراد قطعها من فوق شجرة • يمد الحيوان السابق على الانسان يده اليها ، لكن ذراعه تقصر عن بلوغها • ينذل كل محاولة لكنه لا يستطيع الوصول اليها ، وبعد سلسلة من التجارب الفاشلة يضطر الى التخلي عن المحاولة ويوجه اهتمامه الى شئ آخر • لكنه اذا استطاع أن يمسك بعضا ، فإن ذراعه يزداد طولا • واذا لم يكن طول العصا كافيا ففي وسعه أن يبحث عن عصا ثانية وثالثة حتى يشر في النهاية على العصا الملائمة ••• ما النصر الجديد هنا ؟ انه كشف الاحتمالات المختلفة والقدرة على الاختيار بينها ، وبالتالي القدرة على الموازنة بين شئ وآخر وتحديد فائدة كل منهما • وباستخدام الأدوات لا يعود هناك شئ مستحيلا من ناحية المبدأ • وما على المرء الا أن يشر على الأداة المناسبة حتى يحقق أو ينفذ ما لم يكن اليه من سبيل • بهذا يكسب قوة جديدة ازاء الطبيعة ، وهي قوة تمتد الى آفاق غير محدودة • وفي هذا الكشف يكمن أحد جنود السحر ، وبالتالي الفن •

ولقد نشأ في مخ البدييات العليا تأثير فطرى متبادل بين المركز اللبني يصدر اشارات الجوع - الدالة على احتياج الجسم الى الغذاء اللازم - والمركز الذى يستثيره منظر أو رائحة الأشياء التي يمكن أن تؤكل ، كالفاكهة مثلا • ويؤدى تنبيه أحد المركزين الى تنبيه المركز الآخر بصورة آلية • والارتباط بينهما ارتباط مرهف ، فعندما يجوع الحيوان يبحث عن الطعام • ولكن من خلال استخدام العصا كوسيط - وكأداة لاسقاط

الثمرة - تنشأ صلة جديدة في مراكز العقل • ويؤدي التكرار المستمر الى تقوية هذه العملية الجديدة التي تدور في المخ • وتسير العملية في أول الأمر في اتجاه واحد : فالصلة التي كانت تجمع بين مركز الجوع ومركز الاستجابة للفأكة مثلا تمتد فتشمل العصا أيضا ، اذا جاز استخدام هذا التعبير الجزئي • فالحيوان يرى الثمرة التي يشتهيها فلا يلبث أن ينجث عن العصا المرتبطة بها • وحتى في هذه المرحلة يصعب أن نسمى هذه العملية تفكيراً : اذ لا يزال ينقصها عنصر الغاية المميز لعملية العمل وهي خالقة الفكر • حتى هذه المرحلة لا تكون للعصا غاية هي اسقاط الثمرة : وانما تكون هي أداة لذلك فحسب • بيد أن هذه العملية ذات الجانب الواحد ، وهذا التشابك في عمل مراكز المخ ، يمكن أيضا أن تنعكس اذا ما ازدادت العملية ارحافاً عن طريق التكرار المستمر • وفي هذه الحالة يمكن أن تجرى العملية بهذه الصورة : هذه هي العصا ، فأين الثمرة التي يمكن أن تسقطها ؟

وبذلك تصبح العصا - أي الأداة - نقطة البدء • بذلك تنفرد الوسيلة غاية • فالعصا لم تعد مجرد عصا ، بل أضيف اليها جديد بطريقة سمحية : أصبحت لها وظيفة ، هي الآن مضمونها الأساسي • ومن هنا يزداد الاهتمام بالأداة زيادة مطردة ، فهي تفحص للتصرف على مدى قدرتها على تحقيق غايتها ، وتطرح مسألة ما اذا كان من الممكن جعلها أكثر فائدة ، وأكثر فاعلية ، وأكثر كفاية ، واذا كان من الممكن ادخال تغييرات عليها حتى تؤدي الغرض منها بشكل أفضل • فالتجريب المفوي - أو « التفكير بالأيدى » ، وهو الذي يسبق التفكير بمعنى الكلمة - يبدأ في التحول بالتدريج الى تفكير مقصود • وهذا التبدل في العملية التي تدور في المخ هو بداية ما نسميه العمل : أي الوجود الواعي ، والفعل الواعي ، وتوقع النتائج عن طريق تنشيط العقل • ان التفكير لا يمدو أن يكون صورة مختصرة للتجريب ، يتم عن طريق العقل بدلا من الأيدى ، لا تنود فيه التجارب المديدة السابقة « ذكرى » وانما تصبح « خبرة » •

وربما ساعدنا فى توضيح هذه الفكرة مثال آخر • يقول جوردون شيلد فى كتابه « قصة الأدوات » :

« أن أقدم الأدوات التى عثرنا عليها مصنوعة من الحجر : كلكم الأدوات المصنوعة من الكوارتز التى كان يستخدمها انسان بكين والتى حرص على جمعها ونقلها الى كهفه • وليس بينها غير نسبة لا تذكر قد شكلت أو عدلت بحيث تخدم أغراضه البدائية بشكل أفضل • وحتى هذه النسبة ليس لها نمط موحد ، ويمكن استخدام كل منها فى أغراض متعددة • حتى يشعر المرء تماما بأنه كلما نشأت الحاجة الى أداة أخذت قطعة حجر فى متناول اليد وعدلت تعديلا طفيفا لتلائم مطالب اللحظة • ومن هنا يمكن تسميتها بأنها أدوات عرضية •

« ثم تظهر الأدوات ذات النمط الموحد • فمن بين العدد الهائل من الأدوات العرضية المختلفة ذات الأشكال المتباينة والمتبقية من العصور الباليوليثية الدنيا ، يبرز شكلان أو ثلاثة أشكال تتكرر المرة بعد المرة مع تنوعات طفيفة جدا فى أنحاء عديدة متفرقة فى أوروبا الغربية وإفريقيا وجنوب آسيا • ومن الواضح أن صانعيها كانوا يحاولون محاكاة نمط ثابت معترف به •

وذلك يدلنا على شىء بالغ الأهمية • فمنذ البداية اكتشف الانسان أو الكائن السابق على الانسان - أثناء التقاطه الأشياء - أن قطعة الحجر ذات الحافة القاطعة مثلا يمكن أن تحل محل الأسنان والأظافر فى تمزيق الفريسة أو تقطيعها أو سحقها • وهو يستخدم الحجر الذى يتصادف وجوده كأداة عرضية ، ثم يلقى به مرة أخرى بعد أن يؤدى مهمته المؤقتة ، والقرود الشبيهة بالانسان تستخدم مثل هذه الأدوات العرضية أحيانا • وعن طريق الاستخدام المتكرر تنشأ فى الذهن رابطة وثيقة بين الحجر واستخداماته ، ويبدأ المخلوق الذى يوشك أن يصبح انسانا فى جمع مثل هذه الأحجار والاحتفاظ بها ، رغم أنه لم تنشأ بعد مهمة محددة

أو غاية بمنها لكل حجر منها . فهذه الأحجار هي أدوات لمختلف الأغراض التي يمكن تجربتها من حالة إلى أخرى واحتبار استخداماتها المحددة . ولا يلبث أن ينشأ عن هذه التجارب المتكررة والتنوعة ، عن هذا « التفكير بالأيدى » ، شيان : الأول اكتشاف أن بعض الأحجار ذات الشكل الجالس أكثر فائدة من غيرها ، وأن الاختيار من بين عطايا الطبيعة المرضية أمر ممكن ، فيزداد بالتدريج الاهتمام بالفرض الذي يختار الحجر من أجله . والثاني ، اكتشاف أنه ليس من الضروري انتظار تلك العطايا ، لأن الطبيعة يمكن أن يتاولها التهذيب والتصحيح : ان الماء والمطر والناخ وغيرها من العوامل يمكن أن تشكل حجرا فتجعل من السهل تناوله باليد . وما ان يبدأ الكائن الموشك أن يكون انسانا في تناول الأشياء الطبيعية بيده واستخدامها كأدوات ، حتى تكشف يده الشيطان أنه يستطيع أن يشكل الحجر ويغيره بنفسه ، ويعرف عن طريق هذا الاكتشاف أن قطعة الصوان تحوى في ذاتها امكانية التحول الى حجر قاطع وبالتالي الى أداة نافعة .

وليس هناك شيء غامض أو مبهم في هذه الامكانية - فهي ليست « قدرة » خاصة لهذا الحجر ولا هي ناشئة عن وعى خلاق . بل على العكس فالوعى الخلاق نشأ كنتيجة متأخرة للاكتشاف عن طريق اليد بأن الأحجار يمكن كسرها وتقسيمها وشحنها وتشكيلها في هذه الصورة أو تلك . وكان مثلا شكل الفأس اليدوية التي توجد في الطبيعة من حين إلى آخر ، من الأشكال التي يمكن استخدامها في مجالات مختلفة من مجالات النشاط ، فبدأ الانسان بالتدريج نقلها عن الطبيعة . وهو في صنعه للأدوات بهذا الشكل لم يكن مستجيبا « لفكرة خلاقة » وانما كان مقلدا فقط ، وكانت النماذج التي ينقل عنها هي الأحجار التي عثر عليها من قبل واختبر فائدتها بالتجربة . لقد أنتج الأدوات الجديدة على أساس من خبرته بالطبيعة ، لأن على أساس فكرة في ذهنه . فهو لم يكن

ينفذ مشروعا ، بل كان يرى أماله فأسا يدوية واقعية ، ويسعى الى صنع غيرها على غرارها . انه لم يكن ينفذ فكرة وانما كان يقلد شيئا . وهو لم يتعد عن النموذج الطبيعي الا ببطء وبالتدريج . فهو اذ يستخدم الأداة ولا يفتأ يجربها ، يبدأ بالتدريج في جعلها أكثر فائدة وكفاية . فالكفاية أقدم من الغاية ، واليد كانت أداة للاكتشاف قبل العقل . ( يكفي أن يراقب المرء طفلا يسعى الى فك عقدة : انه لا «يفكر» بل يجرب . وهو لا يتبين كيفية ربط العقدة وأفضل الطرق لحلها الا بالتدريج ومن خلال التجربة بيديه ) . . .

أما توقع نتيجة محددة - ووضع غاية لعملية العمل - فلا ينشأ الا بعد خبرة يدوية مركزة . فهو نتيجة لتقليب النظر المستمر في الاتاج الطبيعي وفي التجارب المتعددة التي تتفاوت نجاحا وفشلا . ان فكرة الغاية لا تنشأ من التطلع الى الأمام بل من النظر الى الوراء . لقد نشأ العقل الواعي والوجود الواعي مع العمل ، ومن خلال العمل ، ولم تنشأ الغاية الواضحة التي تجعل لكل أداة شكلا محددا وطابعا مميزا الا في مرحلة متأخرة . لقد احتاج الانسان الى وقته طويلا حتى يسمو فوق الطبيعة ويواجهها بقدرته الخلاقة .

وعندما فعل ذلك طرأ على كيانه تغير واضح . فلم يعد ذهنه يعكس الأشياء بصورة آلية فحسب ، بل أصبح قادرا - نتيجة لتجربة العمل - على ادراك بعض قوانين الطبيعة ، وعلى تفهم علاقة السببية . ( أصبح قادرا مثلا على معرفة أن الطاقة الضلعية يمكن أن تنقل الى الأداة ، ومنها الى الشيء الذي يقع عليه العمل ، أو أن الاحتكاك يولد الحرارة ) لقد حل الانسان محل الطبيعة ، فلم يعد ينتظر ما تمنحه اياه : بل أصبح يفرض عليها بمتوارة متزايدة أن تقدم اليه ما يريد . لقد جعل من الطبيعة ، بالتدريج ، خادما له . ونتيجة لازدياد فائدة الأدوات التي يستخدمها ، ولازدياد التخصص فيها ، ولازدياد الملازمة بينها وبين يد الانسان وقوانين الطبيعة ، أي نتيجة لازدياد طابعها الانساني ، أمكن خلق

أشياء لم تكن موجودة في الطبيعة • وفقدت الأداة ، بصورة مطردة ، كل وجه للتشبه بينها وبين الأشياء الطبيعية • واحتلت الوظيفة التي تقوم بها الأداة مكان التشابه الذي كان يقوم بينها وبين الأشياء الطبيعية • ومع ازدياد كفاية الأدوات أصبحت العناية منها - أى التوقع العقل لما يمكنها أن تفعله - تكتسب أهمية أكبر فأكثر • ولم يكن ذلك التحول في طبيعة العمل ممكناً إلا عندما وصل إلى درجة عالية من التطور •

اللفة :

تطلب التطور نحو العمل ، وسائل جديدة للتصير والاتصال تتجاوز بكثير تلك الإشارات البدائية القليلة التي يعرفها الحيوان • وهو لم يتطلب هذه الوسائل الجديدة فحسب بل وساعد على نموها أيضاً • فليس لدى الحيوان ما يبلغه للآخر غير القليل • فلفته غريزية : لا تتجاوز مجموعة فطرية من الإشارات للتصير عن الخطر أو رغبة الجماع أو ما شابهها • وفي العمل وحده ، ومن خلاله ، تجد الكائنات الحية الكثير مما يقوله أحدها للآخر • لقد ظهرت اللفة إلى الوجود مع ظهور الأدوات • ؟

وكثير من النظريات المتعلقة بنشأة اللفة تفشل دور العمل والأدوات أو تقلل منه • حتى هيردر (\*) الذي كشف بدراساته الثورية وحججه الدامغة بعض العوامل ذات الأهمية البالغة في دحض نظرية « الأصل اللاهوتي » للغة ، لم يدرك أهمية دور العمل في نشأتها • وقد سبق نتائج الأبحاث التي أجريت فيما بعد عندما وصف انسان ما قبل التاريخ بقوله : « جاء الانسان إلى العالم ، فألقى على الفور بحراً زائحاً يتلاطم حوله ! وكما احتاج من جهده حتى يتعلم كيف يميز بين الأشياء ! ويعرف حواسه المختلفة ! وليتجد على هذه الحواس وحدها ! » •

لقد أدرك هيردر ما أثبتته العلم فيما بعد : أن انسان ما قبل التاريخ كان ينظر إلى العالم كشيء متداخل غير محدد المعالم ، وأنه احتاج أن

---

(\*) يوهان جوفريد هيردر ( 1744 - 1803 ) ناقد وبلدث ألماني • عاصر جوته وأثر كل منهما في الآخر تأثيراً عميقاً •

يتعلم كيف يعزل ويميز ويختار الأشياء الأساسية في حياته من بين ظواهر  
العالم المعقدة الممتدة ، وذلك حتى يوجد التوازن اللازم بين العالم وبينه  
هو ساكن هذا العالم . وكان هيردر على صواب حين قال :

« كانت للإنسان لغة حتى وهو في مرحلته الحيوانية . فكافة مشاعر  
جسده الجانحة الغنفة ، وكذلك كل أشواق روحه العارمة ، كان يعبر  
عنها تعبيرا مباشرا عن طريق الصيحات والتداعيات ، وعن طريق الأصوات  
الوحشية البهيمية » .

ولا شك في أن هذه الوسائل التي يتخذها الحيوان للتعبير تمثل  
عنصرا من عناصر اللغة . « وما زالت هناك آثار لتلك الأصوات الطبيعية  
تتردد في جميع اللغات الأصلية » . ومع ذلك أدرك هيردر أن هذه  
الأصوات الطبيعية ليست هي « الجنود الحقيقية » للغة ، وإنما هي  
النصارة التي فقدت تلك الجنود .

ليست اللغة أداة للتعبير بقدر ما هي وسيلة للاتصال . فقد ألف  
الإنسان الأشياء بالتدريج « وأطلق عليها أسماء مأخوذة من الطبيعة ،  
يحاكى فيها أصواتها بقدر ما يستطيع ... » وكان ذلك نوعا من التمثيل  
العصاة يشترك فيه الجسم والإيماء . « إن اللغة الأصلية هي مزيج من  
الكلمات والتغيم الموسيقى والإيماءات الرامية إلى المحاكاة » . يقول هيردر :

« جمعت المفردات الأولى من الأصوات الموجودة في الطبيعة .  
وكانت فكرة الشيء . ما زالت مطلقة بين الفعل وقاعله . وكان لا بد للهيئة  
أن تدل على الشيء ، كما أن الشيء يدل على الهيئة » .

لم يكن الإنسان الأول قد ميز بعد بوضوح بين نشاطه وبين الشيء  
الذي يتجه إليه هذا النشاط ، فهما معا يكونان وحدة غير مجعدة . ورغم  
أن الكلمة أصبحت رمزا ( لم تعد مجرد تعبير بسيط أو محاكاة ) ، فقد



بقيت متضمنة لمجموعة كبيرة من المفاهيم ، ولم يتم الوصول الى التجريد  
الحالص الا بالتدرج .

« كانت الأشياء الحسية توصف أوصافا حسية - وما أكر الجواب  
والزوايا التي يمكن أن توصف منها ! مما أدى الى أن تفرغ اللغة  
بالكلمات الجامعة والشاذة والحرقة ، وتحفل بما يخرج عن القواعد  
والقياس . وكانت الصور تنقل على هيئة صور كلما أمكن ذلك ، مما  
أدى الى ايجاد ثروة من الاستعارة والمجاز والأسماء الحسية » .

وذكر هيردو أن لدى العرب خمسين كلمة للدلالة على الأسد ،  
ومائتين للثعبان ، ومائتي للصل ، وأكر من ألف لل سيف : بعبارة أخرى ،  
فالأسماء الحسية لم تكن قد استكملت بعد تركيزها في تجريدات . ثم وجه  
سؤالا سخرى الى أولئك الذين يعتقدون « بالأصل اللاهوتي » ، للغة :

لماذا يوجد الله ( سبحانه وتعالى ) مفردات لا ضرورة لها ؟

ويقول هيردو أيضا :

« اللغة البدائية غنية لأنها فقيرة .. لم يكن لدى مبتكريها خطة ،  
لذا لم يكن يسمهم الاقتصاد » . ثم يتساءل مرة أخرى : « هل يريدوننا  
أن تصور أن الله ( سبحانه وتعالى ) هو مبدع أشد اللغات تخلفا ؟ »

ويقول أخيرا : « كانت تلك هي اللغة الحية . فذلك الرصيد الضخم  
من الاشارات والایامات قد حدد ايقاع الكلمات المنطوقة ورسم لها  
طريقا لا تتجاوزة كثيرا . وحل المدد الكبير من الكلمات المستخدمة محل  
قواعد اللغة » .

ان الانسان كلما زادت خبرته ، وزادت معرفته بالأشياء المختلفة من  
زوايا مختلفة ، زادت لغته غنى وثروة .

« كلما تكررت تجاربه ، وتأكدت خصائصه الجديدة في ذهنه ،

زادت لفته رسوخا وطلاقة • وكلما أوغل في التمييز والتصنيف ، زادت لفته ترمييا وظلما » •

ثم جاء الكسندرفون هنبولت (\*) فطور وهذب الكشف التورية التي وصل إليها هيردر ، وإن كان قد أضفى على أفكار هيردر المادية والجدلية مسحة مثالية ميتافيزيقية من بعض النواحي ، إذ قال هنبولت إن اللغة « صورة ورمز في الوقت نفسه » فهي ليست مجرد الانطباع الذي ينشأ عن الأشياء ، كما أنها ليست نتيجة لارادة المتحدث التحكيمية ، • كما قال : « أن الفكر لا تحدده اللغة عموما فحسب ، وإنما تحدده أيضا - إلى درجة كبيرة - كل لغة على حدة » • وذلك يذكرنا بكلمة جوته الشهيرة : « أن اللغة تصنع الناس أكثر مما يصنع الناس اللغة » • ووصل هنبولت في تأكيده لأهمية النطق ( الذي لا يمكن بدونه أن توجد لغة ، وإن وجد تمييز ) وصل إلى نتيجة توشك أن تكون غريبة :

« حتى يتمكن المرء من أن يفهم ولو كلمة واحدة حق الفهم - يفهمها لا باعتبارها مجرد حافظ حتى بل وكلفظ منطوق يحدد مفهوما - لا بد أن تكون اللغة كلها حاضرة في ذهنه • فليس في اللغة انفصال • كل عنصر من عناصرها يصرخ بأنه جزء من كل • وإذا كان من الطبيعي أن نفترض أن اللغة تشكلت بالتدريج ، فإن ابتكارها فعلا لا يمكن أن يكون قد تم إلا في لحظة واحدة • اللغة وحدها هي التي تجعل الانسان انسانا • • • لكنه حتى يخترع اللغة لا بد أن يكون قد أصبح انسانا من قبل » •

ويمتطع أن نوافق على هذا الرأي في حدود تأكيده ان انسان ما قبل التاريخ كان ينظر الى العالم ككتلة متداخلة غير محددة العالم ، ثم استخلص اللغة من داخل هذه الكتلة شيئا فشيئا • لكننا لا نجد عند هنبولت ذلك الحل الجدلي للقضية : ان الانسان أصبح انسانا في نفس

---

(\*) الكسندر فون هنبولت ( ١٧٦٩ - ١٨٥٩ ) عالم ومستكشف ألماني • اقام في باريس فترة طويلة ونشر فيها كتابا عن رحلاته في ٣٠ مجلدا •

الوقت الذى بدأ فيه العمل وظهرت اللغة ، بحيث لا يمكن أن يقال ، ان  
الإنسان جاء أولا أو العمل أو اللغة . فقد اكتفى هيبولت بالإشارة الى  
العملية الجدلية ، لكنه ألبسها رداء من الألفاظ المثالية : « ان التأثير المتبادل  
بين الفكر والعمل ، واعتماد كل منهما على الآخر ، يبين أن اللغة ليست  
مجرد أداة للتعبير عن حقيقة معروفة ، وانما بالأحرى أداة لاكتشاف حقيقة  
تبقى مجهولة حتى تلك اللحظة » . ولا شك أن هناك عملية اكتشاف  
متصلة ، لكنها اكتشاف للواقع لا « الحقيقة » ، الواقع الذى ينشأ بالعمل  
ومن خلاله ، باللغة ومن خلالها .

ومن بين النظريات التى ظهرت عن اللغة بعد هيبولت ، أود أن  
أشير الى نظرية موتر ، فهى نظرية مثيرة . اذ يقول : ان اللغة تنشأت  
من « الأصوات المنعكسة » الى جانب المحاكاة . فاللغة فى رأيه لا تسمى  
الى محاكاة الأصوات المنعكسة الانسانية وحدها ( أصوات الفرح والألم  
والدهشة وغيرها ) ، بل تسمى كذلك الى محاكاة الأصوات الطبيعية  
الأخرى . لكن لا يجوز أن تنظر الى اللغة على أنها مجرد محاكاة ...  
اذ لا بد أيضا أن تكون اللغة منطوقة ، أى ينبغى أن تصحح رمزا لا يحمل  
غير شبه بعيد - « اتفاقى » - للشيء المعنى ، وذلك حتى فى الحالات التى  
تحاكى فيها اللغة الأصوات الواقعية . يقول موتر « لا بد أن هذا ، أو  
ما يشبهه ، كان مرحلة التكوين بالنسبة للغة ، وليست ( جذور اللغة )  
الأسطورية التى نسمع عنها » .

ان الطبيعة المزروجة للغة باعتبارها وسيلة للاتصال والتعبير ،  
باعتبارها صورة للواقع ورمزا له ، باعتبارها ادراكا « حسيا » للشيء  
وتجريدا له ، كانت دائما موضع اهتمام خاص من جانب الشرع ، لا من  
جانب الشر الذى نستخدمه فى حياتنا اليومية . ان الشر يحمل فى طوابعه  
الرغبة فى العودة الى منبع اللغة . كتب شيللر يقول :

« ان اللغة تعبر عن جميع الأشياء بمعايير العقل ، لكن المطلوب من

الشاعر أن يعبر عن الأشياء جميعا بمعايير الخيال • الشعر يتطلب الرؤيا ،  
أما اللغة فلا تقدم غير المفاهيم • معنى ذلك أن الكلمة تنزع من الشيء الذي  
يفترض أن تمثله طبيعته المحسوسة والفردية ، وتفرض عليه خاصة من  
عندياتها ، طابعا عاما غريبا عنه • وبذلك لا يمثل الشيء بحرية أو  
لا يمثل أصلا ، وإنما يوصف فحسب •

ان لدى كل شاعر شوقا الى لغة أصيلة • سحرية •

وفى عبارات تختلف تملأ عن عبارات موترر الذي رأى أن أصل  
اللغة هو الأصوات المنعكسة ، وصف بافلوف اللغة بأنها نظام للأفعال  
المنعكسة الشرطية والرموز • فالأصوات المنعكسة عند موترر وسائل بدائية  
مبهمة للتعبير عن الفرح والألم وغيرهما • اما الأفعال المنعكسة عند  
بافلوف فأحداث تقع داخل الأجهزة العصبية الحية مسيطرة لأحداث تقع  
في تتابع منتظم في العالم الخارجي ( مثال الكلب الذي يسيل لصابه عندما  
يسمع دقة الجرس التي أصبحت اشارة تدل على حلول موعد الطعام ) •  
فهنا نجد أن الكلمة اشارة ، وأن اللغة نظام من الاشارات متطور تطورا  
عاليا • كتب بافلوف في حديثه عن طبيعة التويم المغناطيسي يقول :

• لا شك في أن الكلمة بالنسبة للكائن الانساني تعتبر فعلا منعكسا  
شرطيا حقيقيا ، شأنها شأن جميع المنبهات الشرطية المشتركة بين الانسان  
والحيوان ، لكن الكلمة تعتبر منها أكبر أهمية وشمولا من جميع المنبهات  
الأخرى • بل الواقع أنه ليس في عالم الحيوان منه يمكن أن يقارن ولو  
من بعيد بالكلمة لدى الانسان ، سواء من ناحية الكم أو الكيف ••• ان  
هذا النطاق الواسع والمضمون الرحب للكلمة يفسر مدى اتساع وتباين  
ألوان النشاط التي يمكن الايحاء بها الى شخص منوم ، وهي ألوان  
للسياط يمكن أن تتناول العالم الخارجي والداخلي لذلك الشخص على  
السواء ••

وبغير العمل - يشير خبرة استخدام الأدوات - لم يكن ليتاح للانسان أبدا أن يثني اللغة كتمحاكاة للطبيعة ومجموعة شاملة من الرموز للدلالة على الأفعال والأشياء : أى كتجريد . لقد أوجد الانسان الكلمات المنطوقة التمايزة احداها عن الأخرى لا لمجرد أنه كائن قادر على الألم والفرح والدهشة ، بل ولأنه أيضا كائن عامل .

أن هناك صلة وثيقة بين اللغة والايمان . وقد استجج بوخر من ذلك أن الحديث هو تطور للأفعال المنعكسة للأجهزة الصوتية التي تنشأ بصورة عرضية من الجهد العضلي الذي يتطلبه استخدام الأدوات . فعندما ازدادت اليدين مهارة ، زادت حساسية الأجهزة الصوتية ، حتى تناول الوعي الناشئ هذه الأفعال المنعكسة وجعل منها نظاما للاتصال . وهذه النظرية تؤكد أهمية عملية العمل الجماعية ، تلك العملية التي لم يكن يمكن بدونها أن تتشكل اللغة المنظمة من الاشارات البدائية ونداءات المضاجعة وصيحات الخوف التي كانت المادة الأولية للغة . ان الاشارة التي يقوم بها الحيوان للدلالة على حدوث تغير في العالم المحيط به تطورت الى « انعكاس لقوى للعمل » . وكانت هذه هي نقطة التحول من التكيف ازاء الطبيعة تكيفا سلبيا الى تغير الطبيعة تغيرا ايجابيا .

ويستحيل التمييز بين مئات « الأدوات العارضة » المتعددة الأنواع بوضع رمز خاص لكل منها ، أما اذا أمكن صنع عدد محدود من الأدوات النموذجية ، فسنتمكن من ذلك . بل ويجب أن يوضع لكل منها رمز خاص . أو اسم وعندما يقلد الناس احدى الأدوات النموذجية مرارا وتكرارا يحدث شيء جديد تماما . فكل النسخ التي صنعت متشابهة تحوى في ذاتها نفس النمط ، وهذا النمط - من حيث وظيفته وشكله وفائدته للانسان - يتكرر المرة بعد المرة . هناك قوس يدوية عديدة ، لكنها مع ذلك قاس واحدة .

ويستطيع الانسان أن يستخدم أى فأس منها بدلا من الفأس الأصلية لأنها جميعا تخدم الغرض ذاته ، وتحدث الأثر نفسه ، فهي متشابهة أو متماثلة فى وظيفتها . ونحن عندما نعين هذه الأداة ، لا يعيننا كثيرا أى واحدة من الفئوس النمطية هى التى تتصل الى يدنا . من هنا جاء التجريد الأول ، الشكل الأول للمفهوم الذهني . عن طريق الأدوات ذاتها تمكن انسان ما قبل التاريخ من « تجريد » الخاصة المشتركة بين الفئوس الفردية المتعددة - خاصة انها فأس ، وبذلك أوجد « المفهوم الذهني » للفأس . انه لم يكن يدرك ما يفعل ، لكنه مع ذلك كان يخلق مفهوما ذهنيا .

#### المحاكاة :

صنع الانسان أداة ثانية اعلى غرار الأولى ، وبذلك أنتج أداة جديدة لا تقل عن الأولى فائدة أو قيمة . وهكذا وجد أن المحاكاة تمنحه قوة ازاء الأشياء . فقطعة الحجر التى لم تكن لها فائدة تصبح لها قيمة عندما يمكن تشكيلها فى صورة أداة ، وبذلك تجد فى خدمة الانسان . وهناك شيء سحري فى عملية « المحاكاة » هذه ، اذ أنها تهيم وسيلة للسيطرة على الطبيعة . ثم تأتى التجارب الأخرى فتؤيد هذا الكشف الغريب . فعندما يقلد المرء حيوانا ، ويتخذ شكلا كشكله أو يصدر صوتا كصوته ، فانه يستطيع أن يجذبه ويستدرجه الى مسافة أقرب ، وتقع الفريسة فى يده بصورة أسهل . هنا أيضا نجد أن التشابه سلاح ، وسحر . ثم تأتى الفريزة الفطرية للتنوع فتضيف الى هذا الاكتشاف قوة على قوة . فهذه الفريزة تدفع الحيوانات الى النظر بعين الريبة والشك الى كل من يخرج من أفرادها عن المظهر المعتاد أو السلوك المعتاد ، الى جميع الشواذ والغلات . فهمى ترى فيها ، غريزا ، أفرادا خارجة على القيلة ، لا بد من قتلها أو طردها خارج الجماعة الطبيعية . وبذلك نجد للتماثل أهميته فى جميع الميادين . ومن هنا بدأ انسان ما قبل التاريخ - الذى شرع منذ

قليل في ممارسة بعض عمليات الموازنة والاختيار بين الأدوات ومحاكاتها  
في اضافة أهمية بالغة على كل أشكال التماثل والتشابه ..

والتماثل بين الأشياء والأدوات يمكن من تكوين الأفكار المجردة .  
ومن تشابه الى آخر توصل الانسان الى تجميع ثروة من التجريدات  
تترايد باستمرار . وأخذ في اطلاق اسم واحد على المجموعات الكلمة  
من الأشياء التي تربط بينها علاقة ما . ومن طبيعة هذه التجريدات أنها  
كثيرا ( وان لم يكن دائما ) ما تبر عن رابطة أو علاقة حقيقية . فنحن  
نعرف أن الأدوات التي من نوع معين انما صنت كمحاكاة لنموذجها  
الأولى . وينطبق ذلك على كثير من التجريدات الأخرى : الذئب ،  
التفاحة ، النخ .. ان هذه الروابط الجديدة المكتشفة تساعد على تصور  
الطبيعة بشكل أوضح . فلم يعد المخ يصور كل أداة يستخدمها الانسان  
بيده ، ولا كل صدفة يجدها على الشاطئ ، كشيء منفرد قائم بذاته .  
بل أصبح هناك رمز يشمل الأدوات كلها ، أو الأصداف كلها ، يشمل  
كافة الأشياء المتماثلة أو الكائنات الحية التي من نفس الطراز . وهنا  
التركيز والتصنيف في اللغة يسهل على الانسان بشكل مطرد تبادل  
المعلومات عن العالم الخارجي ، وكذلك تبادل الآراء حول هذا العالم الذي  
يشارك فيه مع جميع الناس الآخرين .

ومستطيع أن نقول الشيء نفسه عن العمليات الاجتماعية ، وخاصة  
عملية العمل . فقد كررت الجماعة الانسانية الناشئة هذه العملية مئات  
المرات وآلافها ، ووجدت بالتدريج رمزا - أو وسيلة للتعبير - يتجسد  
فيه هذا النشاط الجماعي . والأرجح أن هذا الرمز قد استخلص من  
عملية العمل ذاتها ، وأنه يمثل نوعا من الهارمونية الايقاعية . ويشير هذا  
الرمز الى نشاط خاص مرتبط به الى حد يجعل رؤيته أو سماع صوته  
يشغل على الفور جميع مراكز المخ المتصلة بهذا النشاط . وكانت لهذه  
الرموز أهميتها الكبرى بالنسبة للانسان الأول ، اذ كانت لها وظيفة تنظيمية

داخل المجموعة أو الجماعة العاملة ، لأنها تنقل نفس المعنى الى كافة أعضاء الجماعة . .

ان عملية العمل الجماعية تتطلب ايضاً وجود التناسق في العمل . ويقوى من أثر الايقاع ترديد « قرار » لفظي موحد . وسواء كان هذا القرار هو « هف - لو - هو ! » الذي يردده الانجليز ، أو « هوراك » الذي يردده الألمان ، أو « أى - دوخ - نيم » الذي يردده الروس ، فهو ضرورى دائماً لانجاز العمل بطريقة ايقاعية . ففي مثل هذا « القرار » الذى يكتسب سعراً خاصاً ، يحتفظ الفرد باحساسه بالجماعة حتى اذا كان يعمل خارجها . وقد حلل جورج طومسون ( الذى لم أطلع لسوء الحظ على كتابه الرائع « دراسات فى المجتمع الاغريقى القديم » انسان ايجيه البدائي « الا بعد أن أصبح كتابي هذا مائلاً للطبع ، بحيث لا يسعني غير الإشارة اليه اشارة عابرة ) حلل أغاني العمل القديمة على أنها مزيج من « القرار » ( أى التهمة الجماعية الموحدة ) والارتجال الفردي . وكان من بين ما استشهد به أغنية سجلها البشر السويسرى جونود ، نجد فيها صيماً من أبناء قبيلة تونجا يميل فى تكسير الصخور الى جانب أحد الطرق فى افريقيا من أجل سادته الأوروبيين فنسمعه ينشد :

« بى هاشانى سا ، ايهى !

باكو مى علوقا ، ايهى !

باتوا ماخوفى ، ايهى !

بانجامى نجيكى ، ايهى !

« انهم يظلمونا ، ايهى !

ويسئون ماملتا ، ايهى !

ويشربون القهوة ، ايهى !

ولا يسلطونا شيئاً ، ايهى !



ومن المحتمل أن الكلمات الأولى اللازمة لعملية العمل - وهي الأصوات التي تنم لتوفر الايقاع الموحد للجماعة - كانت في الوقت نفسه اشارات تحمل الأوامر اللازمة لدفع الجماعة الى العمل ( تماما كما تؤدي صيحة التحذير الى هرب القطيع ) • وهكذا كانت كل وسيلة للتعبير عن طريق اللغة تحمل في ذاتها قوة جديدة - قوة ازاء الانسان وازاء الطبيعة على السواء •

ولم تكن المسألة مجرد تصور من جانب انسان ما قبل التاريخ بأن الكلمات أداة قوية •• فقد أدت الكلمات بالفعل الى زيادة سيطرته على الواقع • ولم يكن دور اللغة محصورا في التمكن من تنسيق النشاط الانساني ، ووضف التجربة ونقلها ، وبالتالي زيادة كفاية العمل : بل انها جعلت من الممكن أيضا التمييز بين الأشياء ، وذلك عن طريق ربطها بأسماء محددة ، مما يؤدي الى ابتعادها من ذلك التجهيل الذي يحجبها في الطبيعة وادخالها تحت سيطرة الانسان ، فإذا ما وضع حز على شجرة قائمة في غابة ، فإن تلك الشجرة يكون قد تقرر مصيرها ، اذ يستطيع من وضع الحز أن يكلف غيره بالذهاب لقطعها فهو سيرفها بالحز الظاهر عليها • وكذلك الاسم الذي يطلق على شيء : انه علامة توضع على ذلك الشيء ، تميزه عن غيره من الأشياء ، وتسلمه ليد الانسان • وخط التطور متصل بين صنع الأدوات وامتلاكها ، ووضع علامات عليها • برسم حز أو أكثر أو وضع حلية بدائية • ومن ثم تسميتها ، وبذلك تصبح شيئا يمكن معرفته والتحكم فيه بالنسبة لكل فرد في الجماعة •

وعن طريق المحاكاة أمكن تكرار الأداة النمطية ، مما ميز - بما يشبه السحر - قطعة الحجر التي تصنع منها عن الأحجار الأخرى التي لم تكن تخضع الا لسلطان الطبيعة • وتستطيع أن تصور أن وسائل التعبير اللغوية الأولى أيضا لم تكن أكثر من تقليد ومحاكاة • وكان ينظر الى الكلمة في أول الأمر على أنها الشيء ذاته • اذ هي الوسيلة لحيازته وفهمه

والتحكم فيه • ونجد أن جميع الأجناس البدائية تقريبا تعتقد أنها عندما تذكر اسم شيء أو شخص من الجنس أو الجن ، تتحكم فيه بشكل من الأشكال ( أو لعلها تثير غضبه السحري ) • ونجد هذه الفكرة متغلغلة في عدد لا يحصى من الأقاصيص الشعبية : ويكفى أن نذكر رمبلستسكين الحثيث وهو يصيح صيحته الظافرة :

ما أسعدنى اذ لا يعرف أحد

أنى أدعى رمبلستسكين

فوسيلة التعبير - الأيماة ، أو الصورة ، أو الصوت ، أو الكلمة - هى أداة ، شأنها شأن الفأس اليدوية أو السكين • ما هى الا وسيلة أخرى لبسط سيطرة الانسان على الطبيعة •

وهكذا برز الى الوجود كائن جديد عن طريق استخدام الأدوات وعن طريق عملية العمل الجماعية • وكان هذا الكائن - الانسان - أول كائن يواجه الطبيعة كلها كذات ايجابية • ولكن قبل أن يصبح الانسان ذاتا بالنسبة لنفسه ، كانت الطبيعة قد أصبحت موضوعا بالنسبة اليه • فإلشيء فى الطبيعة لا يصبح موضوعا الا اذا أصبح مادة للعمل أو أداة له : ان علاقة الذات والموضوع لا تنشأ الا من خلال العمل •

وقد أدى انفصال الانسان بالتدريج عن الطبيعة ، هذه الطبيعة التى لا يزال من مخلوقاتنا رغم أنه يواجهها كمخالق بشكل يتزايد باستمرار ، أدى الى نشوء قضية من أعقق قضايا الوجود الانساني • فهناك أساس حقيقى للحدث عن « الطبيعة المزدوجة » للانسان • اذ أنه مع استمرار انتمائه للطبيعة ، أوجد « طبيعة مضادة » أو « طبيعة عليا » • لقد أنشأ من خلال العمل نوعا جديدا من الواقع : هو واقع حسى وفوق حسى فى الوقت ذاته •

وليس الواقع فى أى حال مجرد تراكم لوحداث منفصلة تقوم

احداها الى جانب الأخرى دون رابطة فيما بينها • فكل « شئ » مادي متشابه مع كل « شئ » مادي آخر • وهناك بين الأشياء علاقات متعددة ، وهى علاقات واقعية كواقعية الأشياء المادية ذاتها • ولا يشكل الواقع من الأشياء الا فى ارتباطها بغيرها من الأشياء • وكلما زادت هذه الارتباطات غنى وتعقيدا ، زاد الواقع كذلك غنى وتعقيدا • ولتأخذ مثلا شيئا من نتاج العمل • ما هو هذا الشئ ؟ من ناحية الواقع الميكانيكى هو لا يعدو أن يكون « كتلة » تجذب نحو « الكتل » الأخرى ( و « الكتلة » نفسها تصير عن علاقة ) • ومن ناحية الواقع الفزيائى الكينيسى هو جزء من مادة صلبة مركبة تركيا خاصا من ذرات وجزيئات خاصة تخضع لقواعد تتفرد بها هذه الجسيمات • ومن ناحية الواقع الانسانى والاجتماعى هو أداة ، هو موضوع لقيمة استعمالية ، واذا ما بادل مع شئ آخر اكسب قيمة تبادلية • ان العلاقات الجديدة بين الانسان والطبيعة ، وبين الانسان واخوته من البشر ، قد تطلعت فى هذه الكتلة من المادة وأضفت عليها مضمونا جديدا ووصفا جديدا لم يكونا لها من قبل • وهكذا فالانسان ، أى الكائن العامل ، هو الخالق لواقع جديد ، ولطبيعة متفوقة ، وأعجب نتاج لها هو العقل • ان الكائن العامل يرقى بنفسه ، عن طريق العمل ، ليصبح كائنا مفكرا • فالفكر - أى العقل - هو النتيجة الحتمية لتفاعل الانسان مع الطبيعة تفاعلا مقصودا •

ان الانسان ، بعمله ، يثير العالم وكأنه ساحر : قطعة من الخشب ، أو العظم ، أو الصوان تشكل لتشابه نموذجا مينا ، فانا بها نصنع ذلك النموذج ذاته • والأشياء المادية تتحول الى رموز وأسماء ومفاهيم ، والانسان نفسه يتحول من حيوان الى انسان •

هذا السحر الكائن فى جنود الوجود الانسانى نفسه ، والذى يولد فى وقت واحد احساسا بالسحر ووعيا بالقوة ، خوفا من الطبيعة مع القدرة على السيطرة عليها ، هذا هو الجوهر الأصيل لكل فن • ان صانع الأدوات

الأول الذى شكل الحجر فى صورة جديدة حتى تخدم الانسان ، كان هو الفنان الأول . والانسان الأول الذى أطلق على الأشياء أسماءها كان بدوره فنانا عظيما ، وذلك عندما ميز أحد الأشياء عن متاعه الطبيعة ، وروى عن طريق استخدام رمز ، ثم أسلم هذا الشيء الذى خلقته اللغة الى غيره من الناس كأداة تمنحهم القوة . والادارى الأول الذى نظم عملية العمل بواسطة الفناء الإيقاعى ، وزاد بذلك من القوة الجماعية للانسان ، كان نيبا فى الفن . والصيد الأول الذى تنكر فى هيئة حيوان وتمكن عن طريق هذا التماثل بينه وبين فريسته من زيادة حصيلة صيده ، والرجل الأول الذى وضع فى العصر الحجري علامة على أداة أو سلاح برسم حز أو حلقة ، ورئيس القبيلة الأول الذى بسط جلد حيوان على قطعة من الصخر أو على جذع شجرة حتى يجذب اليه هذا النوع من الحيوان ... هؤلاء جميعا هم آباء الفن .

#### قوة السحر :

ان الاكتشاف المثير ، اكتشاف أن الأشياء الطبيعية يمكن أن تتحول الى أدوات قادرة على التأثير فى العالم الخارجى بل وعلى تغييره ، كان من الحتم أن يؤدي الى فكرة أخرى فى ذهن الانسان فى أول عهده ، ذلك الانسان الذى كان يجرب بلا توقف والذى كان قد شرع فى التفكير على مهل ! فكرة أن المستحيل نفسه يمكن أن يتحقق بأدوات سحرية ... ان الطبيعة يمكن أن « تخدع » دون حاجة الى الجهد الذى يتطلبه العمل . ولما كانت الأهمية العظمى للتقليد والمحاكاة تملك على الانسان الأول نفسه ، استنتج أنه ما دامت جميع الأشياء المتشابهة متطابقة ، فان قدرته ازيد . الطبيعة يمكن عن هذا الطريق ألا تقف عند حد : ان هذه القدرة الجديدة على التحكم فى الأشياء والسيطرة عليها ، وحفز النشاط الاجتماعى وبعت الأحداث بواسطة الرموز والصور والكلمات ، دفعت الانسان الى توقع

أن تكون القوة السحرية للغة غير محدودة • لقد خلّبت قوة الإرادة -  
هذه القوة القادرة على التنبؤ بأشياء ، واحداث أشياء ، لم توجد بعد لكنها  
موجودة فقط كفكرة فى الذهن - فكان من الطيى أن ينسب الى الإرادة  
قوة شاملة لا تقف عند حد •••

وفى كتاب روث بندكت « أسس الحضارة » ( ١٩٣٥ ) مثال واضح  
للاعتماد بأن المحاكاة تؤدى الى اكتساب القوة • فنحن بازاء عراف بجزيرة  
دوبو يريد انزال مرض مهلك بأحد الأعداء •

« فحتى تحدث التموية أثرها نجده يقلد مقدما عذاب المراحل  
الأخيرة للمرض الذى يتلى به الشخص المقصود • فينكفئ على الأرض ،  
ويصبح متشنجا • لأنه بذلك وحده ، وبعد التقليد الدقيق لأثار المرض ،  
يمكن للرقية أن تحدث أثرها » •

ثم يقول :

« أما الرقية ذاتها فتكون صريحة ومباشرة بشأن الأعمال المصاحبة  
لها •• وهذه هى التموية التى تستخدم للابتلاء بمرض الجانجوزا ، ذلك  
المرض الرهيب الذى يأكل لحم الانسان كما يأكل طائر أبو قرن - الذى  
أطلق اسمه على هذا المرض - جنود الأشجار بمنقاره الكبير الحاد :

أبا قرن يا ساكن سيجا سيجا

فى قمة شجرة لوانا

اقطع ، اقطع

ومزق

من الأنف

من الصدغين

من الحلق

من الردف

من عظمة اللسان

من الرقبة

من السرة

من الظهر

من الكلى

من الأحشاء

أقطع ومزق •

أبا قرن يا ساكن نو كوكو

في قمة شجرة لوانا

انه ( أى الضحية ) ينكفى • منحنيا ، ينكفى • ممسكا ظهره •

ينكفى • عاقدا ذراعيه أمامه •

ينكفى • ويداه على كليتيه •

ينكفى • وذراعاه يحيطان برأسه •

ينكفى • منطويا على نفسه مرتين •

تأثما صارخا •

انها ( أى قوة الرقبة غير المنظورة ) تطير الى هناك

بسرعة تطير الى هناك

وكان الفن أداة محورية ، وقد ساعد الانسان في اخضاع الطبيعة  
وفي تنمية العلاقات الاجتماعية • بيد أنه يكون من الخطأ اعتبار هذا  
النصر وحده مصدر الفن • فكل ظاهرة جديدة هي نتيجة لمجموعة من  
العلاقات الجديدة التي تكون أحيانا شديدة التقيد • ربما كان لجاذبية  
الاشياء اللامعة والبراقة والمثمنة ( لا بالنسبة للكائنات البشرية وحدها بل  
وبالنسبة للحيوانات أيضا ) ولجاذبية الضوء الحارقة ، دورهما في مولد

الفن • وربما كانت من حوافزه أيضاً الفريات الجنسية بأنواعها : الألوان الصارخة ، الروائح النفاذة ، الجلود الجميلة والريش الرائع في دينا الحيوان ، والجواهر والملابس الفاخرة وعبارات النزل وإيماءاته في دينا الناس • وربما لعبت دورا هاما ايقاعات الطبيعة العضوية وغير العضوية : نبض القلب ، حركة التنفس ، الالتقاء الجنسي ، والتكرار الايقاعي لهذه العمليات وما يصحبه من متعة ، وأجيرا وليس آخرا : ايقاعات العمل • ان الحركة الايقاعية تساعد العمل وتنسق الجهد ، وتربط الفرد بجماعة من البشر • وكل اضطراب في الايقاع يحدث أثرا غير سار لأنه يعرقل عمليات الحياة والعمل • وهكذا نجد الايقاع متثالا في الفنون على هيئة تكرار لمنصر ثابت ، وعلى هيئة تناسب « وسيمترية » • وأخيرا فإن من العناصر الأساسية في الفنون ذلك المنصر الذي يبعث الرهبة والخوف ، وذلك المنصر الذي يظن أنه يمنع الانسان قوة ازاء عدوه • فمن الواضح أن الوظيفة الأساسية للفن كانت منح الانسان القوة • • ازاء الطبيعة ، أو ازاء العدو ، أو ازاء رفيق الجنس ، أو ازاء الواقع ، أو قوة لدعم الجماعة الانسانية • لم يكن للفن في فجر الانسانية « بالجمال » غير أوهى الصلات ، ولم يكن له بالنوازع الاستطيقية صلة على الاطلاق : انما كان أداة أو سلاحا سحريا في يد الجماعة الانسانية في صراعها للبقاء •

وانما لنحطئ • أقدم الخطأ اذا سخرنا من اعتماد الانسان الأول بالحرفات ، أو من سببه لترويض الطبيعة عن طريق المحاكاة والتقليد وبقوة الصورة واللغة والعرافة والحركات الايقاعية الجماعية وما شاكلها • ولا شك في أنه وهو المبتدىء في ملاحظة قوانين الطبيعة ، وكشف علاقة الملعو والمعلول ، واقامة عالم واع تؤلفه الرموز الاجتماعية والكلمات والمفاهيم والمصطلحات ، لا شك في أنه وصل الى نتائج خاطئة لا تقع تحت حصر ، وفي أن الاعتماد على التشابه أضله سواء السبيل ؛ فكون كثيرا من الأفكار المنطوية من أساسها ( وهي أفكار ما زال معظمها قائما في لغتنا وفلسفتنا

في صورة من الصور ) • ومع ذلك ، فهو عندما أوجد الفن كان قد  
كتشف وسيلة حقيقية لزيادة قوته واثراء حياته : رقص القبائل المجوم  
قبل الصيد كان يؤدي فضلا الى زيادة شعور القبيلة بقوتها ، رسوم الحرب  
وصيحاتها كانت تؤدي فضلا الى زيادة المحارب عزما وتصميما ، كما أنها  
تساعد في اרחاب الصدو • ورسوم الحيوان على حوائط الكهوف كانت  
تساعد الصياد فعلا على الشعور بالأمن والتفوق على الحيوانات التي يطاردها  
والاحتفالات الدينية بشماثرها الدقيقة كانت تؤدي فضلا الى تثبيت الخبرة  
الاجتماعية لدى كل عضو في القبيلة وتجعل من كل فرد جزءا في بناء  
الجماعة • ان الانسان ، هذا الكائن الضيف في مواجهة الطبيعة الخطرة  
المجهولة المروية ، وجد في السحر عوناً عظيماً له •

ولم يلبث السحر أن اتقسم بالتدريج الى فروع : الأديان البدائية ،  
والعلم ، والفلسفة • وتغيرت مهمة « التمثيل الصامت » بالتدريج وبشكل  
غير ملحوظ : فالسحرة التي لم تكن ترمى الا الى اكتساب قوة سحرية  
تمكنت بالتدريج من احلال الاحتفالات التمثيلية محل تقديم القرابين  
الحى • والضرعة الموجهة الى أبى قرن والتي أوردنا مثالا منها في الصفحات  
السابقة هي في اطار السحر الخالص ، ولكن عندما نجد أن إحدى القبائل  
الأصلية في استراليا تتظاهر بأنها تستعد لتقديم القرابين على حين يكون  
هدفها في الواقع هو اراحة روح الميت مستخدمة في ذلك « التمثيل الصامت » ،  
نكون قد انتقلنا الى الدراما والى العمل الفني • وهذا مثال آخر : زنوج  
دياجا يقطعون شجرة • انهم يقولون انها أخت الانسان الذي تبت في  
أرضه ، ويصورون التهيئة لقطع الشجرة على أنها تهيئة لزواج الأخت •  
وفي اليوم السابق لقطع الشجرة يقدمون اليها اللبن والحمة والصل ، وهم  
يقولون « مانا موفو ( ابتى المفارقة لنا ) ، يا أختى ، انى أمضت زوجا ،  
ليقرن بك يا ابتى » • وعندما تقطع الشجرة فعلا يصيح صاحبها باكيا :  
« سلبتمونى أختى » • هنا نرى الانتقال من السحر الى الفن واضحا :



فالشجرة كائن حي ، وأعضاء القبيلة اذ يقطعونها يهيئونها لميلاد جديد .  
وذلك استمرار لنظرتهم الى الموت على أنه ميلاد جديد للفرد من جسد  
الجماعة الأم . وهو عرض نجد فيه توازنا دقيقا بين وقار الاختلالات  
الرسمية وعبث الفن . والحزن الذى يظهر به مالك الشجرة يحصل  
أصداء من الخوف القديم واللغة السحرية . وقد بقيت منا شاعر هذه  
الاختلالات فى صورة الدراما .

ان هذه الوحدة السحرية بين الانسان والأرض كانت هى الأساس  
الذى صدرت عنه تلك العادة المنتشرة ، عادة تهديم الملوك كهربان  
للآلهة . وقد أثبت فريزر أن مكانة الملك انما نشأت أولا وقبل كل شيء  
من السحر المتعلق بالخصوبة . ففي نيجيريا ، كان الملك أول الأمر مجرد  
أليف للملكة ، اذ لا بد للملكة من الحمل حتى تمطى الأرض ثمرها .  
وبعد أن يؤدى الرجال - الذين يعتبرون ممثلين لآله القمر على وجه  
الأرض - واجبههم تقوم النساء بقتلهم . وكان الحبيثون يشربون دم الملك  
المقتول فوق الحقول ، أما جسده فتأكله الجنيات : ومن صفات الملكة بعد  
أن يرتدين أقنعة من رموس الكلاب أو الجياد أو الخنازير . ومع التحول  
من المجتمعات التى تسيطر عليها الأم الى المجتمعات التى يسيطر عليها  
الأب ، سلب الملك الملكة كثيرا من سلطاتها . فكان يرتدى ملابس نسائية ،  
ويضع أئداء صناعية ويمثل الملكة . وأصبح هناك نائب للملك يقتل بدلا  
منه ، ثم استبدلت الحيوانات بنائب الملك هذا . أصبح الواقع أسطورة ،  
وتحولت الطقوس السحرية الى شاعر دينية ، وفى النهاية تحول السحر  
نفسه الى الفن .

لم يكن الفن اتجاها فرديا بل جماعيا ، وان كانت البوادر الأولى  
للفردية قد بدأت تظهر بشكل متوار فى شخص الراف . اذ كان المجتمع  
البدائي يفترض طرازا مترتما من الجماعة الوثيقة . ولم يكن هناك ما هو  
أشد هولا من طرد انسان خارج الجماعة . اذ كان انفصال الفرد عن

المجموعة يسمى الموت • أما الجماعة فتعني الحياة وتمتها • وكان الفن بكل أشكاله - اللغة ، الرقص ، الأغاني الإيقاعية ، الطقوس السحرية - هو النشاط الاجتماعي في أجلي صورته ، النشاط المشترك بين الجميع والذي يرفع الجميع فوق مستوى الطبيعة وفوق دنيا الحيوان • ولم يفقد الفن أبدا هذا الطابع الجماعي فقد اكتملا ، حتى بعد انقضاء وقت طويل على زوال الجماعة البدائية وحلول مجتمع من الطبقات والأفراد محلها ••

### الفن ومجتمع الطبقات :

كانت الكشوف التي وصل إليها بانثوفن ومورجان حافزا لماركس واتجلى على البحث في عوامل انهيار المجتمع القبلي الجماعي ، والنمو التدريجي لقوى الإنتاج ، وتقسيم العمل بشكل مطرد ، ونشأة التجارة على أساس المقايضة ، والانتقال إلى سيطرة الأب ، وبدايات الملكية الفردية والطبقات الاجتماعية والدولة • وقد اشترك منذ ذلك الحين مئات الباحثين في دراسة الجوانب المختلفة لهذه العملية • ويشغل بين هذه الدراسات مكانة خاصة الكتابان اللذان ألفهما جورج طومسون عن « اسخيلوس وأثينا » و « دراسات في الحضارة الإغريقية القديمة » •

لقد أدت زيادة إنتاجية العمل في اليونان القديمة إلى قبول العمال كقسم من المجتمع الذي كان يتألف من الرئيس والشيوخ وزراع الأرض • وكان الرئيس يحصل على جمل منتظم ، كما كان يدخل في اختصاصه التصرف في فائض المنتجات الزراعية • ثم نتج عن العلاقات الودية بين القبائل أن نشأ تبادل السلع بالتدريج وبشكل غير محسوس ، إذ كانت الهدايا ورد الهدايا نوعا من المقايضة • وكان هؤلاء الرؤساء ، وكذلك العمال ، أول من تخلص من قيود العنصرية : فأصبح الأولون ملاكا للأرض ، ونظم الآخرون أنفسهم في طبقات • وتحولت القرية القبلية

الى دولة المدينة التي يحكمها ملاك الأرض • وكانت تلك بداية المجتمع الطبقي •

وكما كان البحر ملائما لشعور الانسان بالاتحاد مع الطبيعة ، وبوحدة جميع الموجودات - وهي وحدة متضمنة في الشجرة - أصبح الفن تميرا عن بداية الشعور بالقرية ، بالانفصال • كانت الشجرة الطوطمية تمثل كلا شاملا • وكان طوطم الشجرة رمزا للشجرة الخالدة نفسها ، تلك الجماعة الدائمة التي يخرج الفرد منها واليها يعود • وكانت هذه الوحدة في التركيب الاجتماعي على غرار العالم المحيط بها • فنظام العالم مسابير لنظام المجتمع • وبضئ الشعور تطلق على الوحدة الاجتماعية الدنيا اسم الرحم • وتتألف الجماعة من الأحياء والموتى • كب الأب فان ونج في كتابه « دراسات عن الكونجو » :

« الأرض ملك للقبيلة كلها ، بلا تجزئة ، أي أنها ليست للأحياء وحدهم وإنما هي أيضا - بل أولا - للأموات ، أي للباكولو • ان القبيلة والأرض التي تعيش عليها يشكلان وحدة لا تتجزأ ، وهذه الوحدة يحكمها الباكولو » •

وكتب ج. ستريلو عن قبيلتي أرانده ولورينجه من قبائل وسط استراليا يقول :

« ما ان تشعر احدى النساء بأنها حامل ، أي بأن رتايا ( طوطم ) قد دخلها ، حتى يتوجه جذ الطفل المنتظر الى شجرة من أشجار الملجة ويقطع جزءا صغيرا من الجورنجه ( وهو جسم الطوطم السرى المخفى الذي يربط الفرد بأسلافه وبالكون ) ويحفر عليه بسن من أسنان السنجاب رموزا متصلة بالطوطم أو بالطوطم السلف .. ان الطوطم ، والطوطم السلف ، والطوطم الخلف ( وفي أثناء الاحتفالات يجسده الشخص الذي يمارس الطقوس بما يرتديه من حلل وأقنعة ) تتمثل في أغاني الجورنجه في وحدة مترابطة » •

ان الوحدة الكاملة بين الانسان والحيوان والنبات والحجر ، بين الحياة والموت ، بين الجماعة والفرد ، تعتبر فرضا أولا في جميع الطقوس السحرية .

ومع انفصال الكائنات الانسانية عن الطبيعة بصورة مطردة ، ومع الاضمحلال التدريجي لوحدة القيلة الأصلية نتيجة لتقسيم العمل والملكية يختل التوازن القائم بين الفرد والعالم الخارجى . وينشأ عن هذا الاضطراب فى الانسجام مع العالم الخارجى مختلف أنواع الهستيريا ونوبات النسيوية والجنون . وقد كتب المفكر الايطالى الكبير انطونيو جرامشى فى رسالة كتبها من السجن فى ١٥ فبراير ١٩٣٧ يتحدث عن طريقة التحليل النفسى التى يرى أنها لا تجدى الا مع العناصر الاجتماعية التى توصف فى الأدب الرومانسى بأنها : « المهانون المضطهدون » وهم أكثر عددا مما يظن الناس عادة . أى أن تستخدم مع الأشخاص الذين تمسك بخناقهم التناقضات الحديدية للحياة المعاصرة . ( وذلك اذا تحدثنا عن الحاضر وحده . ولكن كان لكل عصر حاضره فى مواجهة ماضيه ) . والذين لا يستطيعون بلا مساعدة ، أن يصلوا الى حل لهذه التناقضات والتغلب عليها والوصول الى سلام نفسى جديد وتجربة جديدة ، انهم لا يستطيعون ايجاد التوازن بين اندفاعات الارادة والأهداف التى يمكن تحقيقها . . . »

وفى أوقات الأزمات يزداد التناقض بين الحاضر والماضى ، ويتخذ هذا التناقض شكلا حادا . وكان من عصور الأزمات ذلك العصر الانتقالى من حياة الجماعة البدائية الى « العصر الحديدي » لمجتمع الطبقات ، ذلك العصر الذى تجد فيه فئة قليلة من الحكام وجماهير غفيرة من « المهائين المضطهدين » .

ان حالة « الانجذاب » - أى حالة الهستيريا - انما هى محاولة لاعادة

حياة الجماعة البدائية ، وإعادة الوحدة مع العالم . فمع ازدياد التمايز الاجتماعي ظهرت من ناحية قنرات كانت الجماعة تخرج فيها عن طورها ، كما ظهر من ناحية أخرى أفراد ( كثيرا ما يؤلفون فيما بينهم اتحادات أو روابط ) تصبح وظيفتهم الاجتماعية هي أن تملكهم الشياطين أو « يهبط عليهم الالهام » ومهمة هؤلاء الخارجين عن طورهم ، سواء منهم للمعونون والمقدسون ، الأنبياء والمتشدون وأمثالهم – هي إعادة الوحدة المفقودة والتاسق الضائع مع العالم الخارجي ..

ونحن نقرأ في محاورة « أيون » لأفلاطون :

« ان شعراء الملحم – المجيدين منهم – لا يستمدون ايجادتهم من الفن ، بل من الالهام ، من الوحي الذي يهبط عليهم ، ومن ثم ينطقون بكل هذا الشعر الرائع . وكذلك الأمر مع المجيدين من الشعراء القنايين . وكما أن كهنة الآلهة كويلا لا يرقصون الا اذا قدوا صوابهم ، فكذلك الشعراء القنايون لا ينظمون أشعارهم الجميلة وهم متبهون . اذ حينما يبدأون اللحن والتوقيع يأخذهم هيام عنيف وينزل عليهم الوحي الالهي ، مثل كاهنات باخوس عندما ينزل بهن الوحي الالهي فيهذين ولا يمين ويحلبن مياه الأنهار لنا وعسلا .. »

يقول أفلاطون : ان الآلهة تتحدث من خلال هؤلاء الناس . وهو هنا يضع اسم الآلهة مكان الجماعة : ان مضمون خروج هؤلاء الأفراد عن طورهم هو إعادة تركيب الجماعة البدائية بطريقة عنيفة في داخل الفرد . وهكذا نجد أن الفن في المجتمع الذي تمايز أبنائه قد خرج من السحر ، كنتيجة لهذا التمايز نفسه ، وما صحبه من شعور بالقرية مترايد باستمرار ...

وفي المجتمع الطبقي ، تسمى الطبقات الى تجنيد الفن – هذا الصوت القوي للجماعة – من أجل خدمة أغراضها الخاصة . فمن قلب الكورس

المؤلف من الجماعة كلها بدأ يظهر قائد الكورس ، وبدأت الأغاني المقدسة  
تتحول الى أناشيد فى الثناء على الحكام . وانقسم طوغم العشيرة الى آلهة  
متعددة للعثات الارستقراطية المختلفة . ثم تطور قائد الكورس أخيرا  
بما لديه من موهبة فى الارتجال والتجديد الى شاعر متشد يرتل أشعاره  
فى بلاط الملك بغير كورس ، ثم انتقل فيما بعد الى الفناء فى الأسواق .  
اننا نجد من ناحية ، التمجيد الأبولوجى للقوة وللأوضاع القائمة - للملوك  
والأمراء والأسر الأرستقراطية والنظام الاجتماعى الذى أقاموه والمنزل  
فى أيديولوجيتهم والذى يزعمون أنه نظام الكون بأسره - ونجد من  
ناحية أخرى الثورة الديونيسية من أسفل ، ثورة الجماعة القديمة المزقة  
والتي لجأت الى الجمعيات السرية والمبادات المتخفية ، لتحجج على انتهاك  
حقوق المجتمع وتقسيم هذا المجتمع ، وعلى قيود الملكية الفردية ومساوىء  
الحكم الطبقي ، وتتأبى بمودة النظام القديم والآلهة القدامى ، وبصبر ذهبي  
قادم يسود فيه العدل والأخاء . وكثيرا ما اجتمعت العناصر المتنافسة داخل  
الفنان الواحد ، خاصة فى تلك الفترات التي لم تكن الحياة الجماعية  
القديمة قد ابتعدت عنها كثيرا ، وكانت لا تزال قائمة فى وعى الناس .  
حتى الفنان الأبولوجى ، البشر بالطبقة الحاكمة الناشئة ، لم يكن يخلو  
تساما من هذا الضمير الديونيسى ، من هذا الاحتجاج وهذا الحنين الى  
الجماعة القديمة ونظام المجتمع القديم .

وكان العراف فى المجتمع القبلى البدائى ممثلا للجماعة وخادما لها  
بكل معنى الكلمة . وكانت قدرته السحرية تتضمن المخاطرة بالتعرض  
للموت اذا ما فشل مرات عدة فى تحقيق ما تتوقفه منه الجماعة . أما فى  
المجتمع الطبقي الوليد فقد توزع دور العراف كل من الفنان والكاهن ،  
لينضم اليهما فى المستقبل الطبيب والعالم والفيلسوف . ولم تضيع الرابطة  
الوثيقة بين الفن والمادة الا بالتدريج ، حتى انحصرت تماما آخر الأمر .  
ولكن حتى بعد أن تم ذلك ، نجد أن الفنان يعتبر ممثلا للمجتمع ومشهدا

باسمه . ولم يكن أحد يتوقع منه أن يتقل على جهوده بقضائه الشخصية ، فشخصيته ثانوية ، وقيمه تقدر بمدى قدرته على تصوير التجربة المشتركة ونقل أصدائها ، والتعبير عن الأحداث والأفكار الكبرى لشعبه وطبقته وعصره . وكانت هذه الوظيفة الاجتماعية جوهرية ولا نزاع فيها ، شأنها شأن وظيفة العراف فيما مضى . كانت مهمة الفنان أن يشرح لآخوانه المفزى العميق للأحداث ، أن يفسر لهم عملية التطور الاجتماعي والتاريخي ، وضرورتها ، والقوانين التي تحكمها ، وأن يحل لهم لغز العلاقات الأساسية بين الإنسان والطبيعة وبين الإنسان والمجتمع . كان واجبه أن ينشئ الوعي بالذات وبالحياة لدى أبناء مدينته ، وطبقته ، وأنته . وأن يحرر الناس وهم يخرجون من أمن الجماعة البدائية الى دينا تقسيم العمل والصراع الطبقي ، من القلق الذي تفرضه عليهم الفردية البهيمية المجرأة ، ومن الخوف من وجود غير آمن ، وأن يعود بالحياة الفردية مرة أخرى الى حياة جماعية ، ويحول الشخصى الى عام ، أى أن يسيد الى الإنسان وحدته الضامة .

فالواقع أن الإنسان دفع ثمننا غالبا لارتكائه الى أشكال اجتماعية أكثر تعقيدا وأكثر اتجاها . اذ ترتب على اختلاف المهارة وتوزيع العمل والفصل بين الطبقات أن تقرب الإنسان وتفصل ، لا عن الطبيعة وحدها بل وعن نفسه ذاتها . وكان النظام المعقد للمجتمع يعنى أيضا تحطيم العلاقات الانسانية . اذ كان معنى زيادة الثروة الاجتماعية فى كثير من الحالات زيادة فقر الانسان . . . . وكان هناك شعور ضمنى صامت بأن الفردية خطية جوهرية ، وأن الشوق الى الوحدة المفقودة لا يمكن أن يخدم . وكان الحلم « بالمر الزمى » والفردوس البرى . مضى من خلال الماضى المظلم البعيد . ليس معنى هذا أن التطلع الى العالم الماضى الناضل كان هو المضمون الوحيد أو المضمون الأساسى للشر أثناء تطور المجتمع الطبقي . فقد كان الموضوع المقابل - تأكيد الأوضاع الاجتماعية الجديدة والاشادة

« بالآلهة الجديدة » - موجودا أيضا بشكل واضح • ففي « الأوريسيا » لاسخيلوس مثلا نجد أن هذا هو النضر الأساسى • وكان الأدب يصور جميع المشكلات وألوان الصراع الاجتماعى • ويكون ذلك عادة على هيئة « تقريب » ميثولوجى مع تفاوت فى تأكيد بعض الجوانب من كتاب لآخر ومن مرحلة لأخرى • وكان الذين يمجدون الماضى ويرون فيه « العصر الذهبى » هم عادة الفقراء والمطهدين من السعراء • ثم اتجه نفس الاتجاه أيضا الشعراء الميسورون « فرجيل وهوراس وأوفيد » وذلك بعد اتجاه العالم القديم الى التدهور • وقد استخدم أولئك الكتاب هذا الاتجاه - كما نرى فى كتاب « جرمانيا » لمؤلفه تاكيوس - حجة ضد قوى التفكك الاجتماعى • لكن الشعور الذى وجد منذ البداية • وكان لا يفتأ يتردد خلال عملية التمايز والانقسام الطبقي كان هو الخوف من الفطرسية والفرو • والاعتقاد بأن الانسان فقد كل توازن وكل قدرة للحكم على الأشياء • وأن ميلاد الفردية أدى بصورة حتمية الى خطيئة كبرى •

وكان لا بد أن تمتد الفردية التى تناولت الكائنات البشرية فتشمل الفنون • وحدث ذلك عندما ظهرت الى الوجود طبقة اجتماعية جديدة • هى طبقة التجار من راكبي البحار • تلك الطبقة التى قامت بدور كبير فى تطوير الشخصية الانسانية • ولا شك فى أن الارستقراطية المألقة للأرض - وهى التى حفرت قبر الجماعة القبلية القديمة - قد أبرزت أيضا عددا من الشخصيات • ولكن كان الطابع الأساسى لتلك الشخصيات هو الحرب والمغامرة والبطولة • ونحن لا نستطيع أن نتصور أخيل أو أوديسيوس الا بعيدا عن وطنه : فهو فى ذلك الوطن لا يمكن أن يكون بطلا فرديا • بل يكون مجرد ممثل لمائلته الارستقراطية • مجرد اطار فان للمالك الخالد • مجرد حلقة غير شخصية فى سلسلة طويلة من السلف والخلف • أما التاجر راكب البحار فيختلف عن ذلك تماما : فهو مفار عصافى اعتاد تعرض حياته للخطر المرة بعد المرة • ليس فى نفسه ولا



للأرض والمحافظة على ظلمها التي لا تنير في البذر والحصاد ، وإنما ولاؤه  
للحر التنوير المتقلب الذي لا يكف عن الحركة والذي يستطع أن يهبط به  
الى القاع أو يرفعه على قمة أمواجه الى الذروة . كل شيء هنا يتوقف على  
البراعة الفردية وعلى المزية والقدرة على الحركة والذكاء ... وعلى  
الحظ . لكن الفارق يمضى الى أبعد من ذلك . فمالك الأرض لا يواجه  
أرضه كأنه غريب عنها ، بل هما مرتبطان ما يربط وثيق : ان قطعة  
الأرض تعتبر امتدادا لشخص مالكيها . كل شيء يخرج من الأرض واليها  
يعود . أما علاقة التاجر بممتلكاته فهي علاقة مختلفة . هما غريبان  
أحدهما عن الآخر . ومن طبيعة تلك الممتلكات ألا تبقى ثابتة بل هي  
دائما في تبادل مستمر ، أى في تحول مستمر ، لم يحدث أبدا في تاريخ  
العالم القديم - الذى رأى في ادخال النقود الى الاقتصاد الطبيعى ظاهرة  
سيئة - أن انتصرت القيمة التبادلية على القيمة الاستعمالية انتصارا كاملا  
كهذا الذى شهده العالم الرأسمالى . لم يعد للصفات المحددة للأشياء  
موضوع التبادل - سواء كانت نوعا من المعدن أو التسيج أو التوابل -  
أهمية تذكر في نظر التاجر ، على حين تصبح الأهمية الأولى لصفاتها المجردة  
- كونها قيمة - وصفتها باعتبارها أشد أشكال الملكية تجريدا - وهى  
النقود . لكن لهذا السبب ذاته ، لكون الشيء المنتج أصبح سلعة ، أصبح  
شيئا منفصلا غريبا ، كان موقف التاجر منه موقف الفرد التحكم . ان  
فقد الملكية لشخصيتها قد منحه الحرية اللازمة ليصبح هو شخصية . فحين  
نجد دائما فى المدن الساحلية التجارية فى العالم القديم الأمير التاجر  
الكبير ، « المستبد » الفردى ، الذى يواجه المائلات الأرستقراطية ،  
ويتحدى الامتيازات الموروثة ، ويطالب بحقه فى أن يكون شخصية تورية  
فضالة ناجحة . ولم تعرف الثروة فى صورتها النقدية أى قيود وراثية .  
فهى لا تنسئ بنبل الأصل أو المحدث ، وإنما تكون من نصيب الأجرأ قلبا ..  
والأشد حظا .

وكان من أثر غزو النقود والتجارة للعالم الاقطاعي المحافظ ، أن أصبحت العلاقات بين الناس أقل انسانية ، وقل الترابط بين أعضاء المجتمع . وتقدمت « الأنا » المستقلة المعتمدة على نفسها ، لتشتغل المكان الرئيسي في الحياة . وفي مصر ، وهي البلاد التي كان العمل فيها موضع الاحترام ، ولم يكن فيها تمييز اجتماعي ضد العامل كما كان الحال في اليونان ، ظهر الشعر المندرس المعنى بالمسائل الفردية في مرحلة مبكرة ، وسار جنبا إلى جنب مع الشعر المقدس ومع أدب الجماعة . ولنتقل هنا واحدة من أغاني الحب الكثيرة التي عرفتها مصر القديمة :

قلبي يمزك

عندما أرقد بين ذراعيك

أفعل كل ما تريد .

درغبتى تقتلتى

وعندما أراك ، تلمع هينئى

انى ألتصق بك حتى أرى حبك

انك أنت قرين قلبي

وهذه الساعة أجمل من كل ساعة أخرى

ليتها تدوم الى الأبد

منذ رقدت معك ، رفعت قلبي

وسواء شكا قلبي أو رقص طريا

فلا تبعد عنى !

وفي بلاد أخرى ، كانت التجارة هي التي أدخلت الغاية في الأدب ، إذ أصبحت للتجربة الفردية أهميتها بحيث استطاعت أن تحف جنبا إلى جنب مع تاريخ القيلة وملاحم البطولة والأغاني الدينية وأناشيد الحرب . ان نشيد الانشاد الذي تشبه الأسطورة للملك سليمان كان تعبيرا عن هذا

العصر الجديد • وفي دنيا الاغريق - دنيا التجار راکبی البحار - کتبت سافرو شمرا زاخرا بالاشواق الفردية ، وبکت مصيرها وأحزناها • ثم جاء يوریدز فأحدث ثورة فی الدراما الجماعية الرائعة التي أنشأها سابقوه ، وذلك بتصويره للكائنات البشرية الفردية بدلا من الأقنعة الجماعية • وتحولت الأسطورة الدينية بالتدریج ، فبعد أن كانت مرآة للجماعة التي لا يمثل الفرد فيها غير جسم صغير مجهول ، أصبحت وسيلة للتعبير عن التجربة الفردية •••

يبد أن هذه الفردية الجديدة كانت لا تزال تحسرك داخل إطار جماعی أوسع • فقد كانت الشخصية تتاجا لظروف اجتماعية جديدة ، اذ لم تكن الفردية شيئا أصاب رجلا واحدا أو قلة من الرجال ، بل كانت تطورا شارك فيه الكثيرون ، وبالتالي أصبح من الممكن التفاهم بشأنه ، لأن كل تفاهم يفترض وجود عنصر مشترك • ولو لم يكن فی العالم كله غير « أنا » واحدة شاعرة بذاتها فی مواجهة الجماعة بأسرها ، لكان من الحق محاولة التعبير عن هذا المأزق الفريد • لم تكن سافو لتستطيع أن تكتب هذا الشعر عن مصيرها لو كان هو مصيرها وحدها : فرغم ذاتيتها الجارفة ، كان فيما تقول شيء ينطبق أيضا على غيرها • فهي تمر عن تجربة مشتركة بين الكثيرين - تجربة الشخصية الوحيدة الجريحة المرفوضة - وتبر عنها بلغة مشتركة بين جميع الاغريق • فسرورها لم يكن مجرد بكاء أخرس : ان تجربتها الذاتية أصبحت موضوعية عن طريق اللغة المشتركة ، بحيث أصبح من الممكن أن قبل كتجربة انسانية عامة • بل أكثر من ذلك : ان قصيدتها الشهيرة عن أفروdit ، هي بطيئتها دعاء ••• هي وسيلة سحرية للتأثير على الأرباب ، أي لاكتساب بعض القوة ازاء الواقع • انها عمل سحري ، رباني ، وغاية مثل هذه القصيدة أو وظيفتها هي التأثير فی الآلهة أو البشر • ليس الهدف هنا مجرد وصف حالة ، وانما هو السعي سعيًا جاهدا الى تغييرها • لهذا يخضع الشاعر الذاتي للقيود

الموضوعية للوزن والشكل ، للطقوس السحرية والشعائر الدينية • وإذا كان الكائن البشرى لا يكتفى بالبكاء فى احتجاج خال من الشكل على الألم الشخصى والأشواق الفردية ، بل هو يخضع عن وعى لقيود اللغة وقواعد السلوك ، فإن ذلك كله يبدو بلا معنى ، لم تدرك أن الفن هو سبيل الفرد للعودة الى الجماعة •

لقد خرجت « أنا » الجديدة من « نحن » القديمة • وانفصل الصوت الفردى عن الكورس • لكن صدى من ذلك الكورس ما زال يتردد فى كل نفس • أصبح النصر الجماعى ذاتيا فى صورة «الأنا» ، لكن المضمون الأساسى للشخصية بقى اجتماعيا : ان الحب ، وهو أشد المشاعر ذاتية ، هو أيضا أكثر الفرائز شمولا •• هو غريزة حفظ النوع • لكن الأشكال المحددة التى يتخذها الحب ووسائل التعبير عنه ، تمثل فى كل عصر الظروف الاجتماعية التى تسمح للدافع الجنىسى بأن يتطور الى علاقة أكثر تقيدا وأشد غنى ورقة • فهى قد تمثل الجلو السائد فى مجتمع يقوم على العبودية ، أو الجلو السائد فى مجتمع اقطاعى أو رأسمالى • كما أنها تمثل مدى المساواة التى تتمتع بها المرأة ، والأسس التى يقوم عليها الزواج ، والفكرة السائدة عن الأسرة ، والموقف المعاصر من الملكية ، وعلم جرا • وليس فى وسع الفنان أن يجرب شيئا غير ما يقدمه له عصره وظروفه الاجتماعية • ومن هنا فذاتية الفنان لا تمثل فى كون تجربته تختلف فى أساسها عن تجارب غيره من أبناء عصره أو طبقته ، وإنما فى كونها أقوى منها ، وأوضح فى الوعى ، وأشد تركيزا • ولا بد لها أن تكشف عن العلاقات الاجتماعية الجديدة بحيث يسيها الآخرون أيضا • لا بد أن تقول : هاكم شيئا مثريا • حتى أشد الفنانين ذاتية يعمل لحساب المجتمع • فهو بمجرد وصفه للمشاعر والعلاقات والظروف التى لم يتعرض أحد من قبل لوصفها ، يكون قد وجهها من ذاته التى تبدو منزلة ، الى الجماعة ، من « أنا » الى « نحن » • وتستطيع أن تعرف على « نحن » هذه حتى فى الذاتية العارمة

لشخصية الفنان • لكن هذه العملية لا يمكن أن تكون عودة الى الجماعة البدائية القديمة • بل على العكس هي تطلع نحو جماعة جديدة زاخرة بالخلاف والتوتر ، جماعة لا يضع فيها الصوت الفردى فى الوحدة الرحيمة • ونحن نجد فى كل عمل فنى صادق هذا الانقسام للانسان بين الفرد والجماعة ، وبين الخاص والعام • لكنه انقسام يشير الى ضرورة اعادة الوحدة مرة أخرى •

وليس هناك ما يستطيع أداء هذا كله غير الفن • فالفن يستطيع أن يرفع الانسان من التمزق والتشتت الى الوحدة والتكامل • والفن يمكن الانسان من فهم الواقع ، وهو لا يساعده على تحمله فحسب ، بل ويزيد من تصميمه على جعل هذا الواقع أكثر انسانية وأكثر جدارة بالانسان • ان الفن نفسه جزء من الواقع الاجتماعى • فالمجتمع يحتاج الى الفنان ، هذا التراف الأكبر ، ومن حقه أن يطالبه بأن يكون واعياً بوظيفته • ولم يكن هناك من تشكك فى هذا الحق فى أى مجتمع ناهض ، على العكس من المجتمعات المضمحلة • وكان الفنان المتلىء النفس بأفكار عصره وتجاربه يطمح الى تصوير الواقع ، بل والى تشكيل هذا الواقع : ان مثال موسى الذى صنمه مايكل أنجلو لم يكن مجرد الصورة الفنية لرجل عصر النهضة أو التجسيد الحجرى للشخصية الجديدة الشاعرة بذاتها ، وإنما كان أيضاً أمراً نقشه مايكل أنجلو فى الحجر ووجهه الى أبناء عصره : « هكذا ينبغي أن تكونوا » هذا ما يتطلبه العصر الذى نعيش فيه • ان الدنيا التى نشهد ميلادها فى حاجة اليه •

وكان الفنان يتصرف عادة برسالة اجتماعية مزدوجة : الرسالة المباشرة التى تفرضها المدينة أو الرابطة أو احدى الفرق الاجتماعية ، والرسالة غير المباشرة التى تنشأ من تجربة يعنيه أمرها ، أى من صميم وعيه الاجتماعى • وليس من الحتم أن تتطابق الرسالتان ، وعندما يزداد الخلاف بينهما يكون ذلك علامة على ازدياد التناقض داخل ذلك المجتمع •

لكن الفنان الذى يتسنى الى مجتمع متماسك ، والى طبقة لم تتحول بعد الى عقبة فى طريق التقدم ، لم يكن يشعر عادة أنه مما يقيد حريته الفنية أن تحدد له مجموعة من الموضوعات ينبغى عليه الالتفات اليها . وكان من التادر جدا أن تفرض هذه الموضوعات بناء على نزوة فردية لسيد من السادة ، وانما كانت فى العادة تتألف من ميول وتقاليد لها جذور عميقة بين أبناء الشعب . فالمعالجة الأصلية لموضوع محدد ، يستطيع الفنان أن يسبر عن فرديته وأن يصور فى الوقت نفسه الصليات الجديدة التى تجرى داخل المجتمع . ومدى قدرته على ابراز المميزات الأساسية لمصره والكشف عن حقائقه الجديدة هو مقياس عظمتة كفنان .

وقد حدث فى جميع الحلات تقريبا أن امتازت الفترات العظيمة فى تاريخ الفن بالتطابق بين أفكار الطبقة السائدة أو الطبقة الصاعدة الثورية وبين تنمية قوى الانتاج والمطالب العامة للمجتمع . ففى مثل هذه الفترات من فترات التوازن ، كان يبدو أن المجتمع على عتبة وحدة جديدة منسجمة ، وكانت مصالح طبقة بذاتها تبدو وكأنها مصلحة الجماعة بأسرها . وكان الفنان ، وهو يعيش ويصل فى حالة من الوهم السحرى، يتبأ بمولد جماعة تضم أبناءها جميعا . لكن عندما يتضح ما فى نبوته هذه من وهم ، وعندما تتفكك الوحدة الظاهرية ، وعندما يندلع الصراع الطبقي مرة أخرى ، وعندما تخلق تناقضات الوضع الجديد ومظالمه حالة من القلق الحاد ، يزداد وضع الفن والفنانين صعوبة وتقيدا .

وفى مجتمع يخلب عليه الانحلال ، لا بد أن ينعكس هذا الانحلال فى الفن أيضا ما دام فنا صادقا . واذا كان الفن خريصا على أداء وظيفته الاجتماعية ، فلا بد له أن يبين أن هذا السالم متغير ، وأن يساعد على تغييره .

الفصل الثالث

## الفن والرأسمالية





وجد الفنان نفسه في العصر الرأسمالي في وضع غريب • كان الملك  
ميداس يحول كل ما يلمسه الى ذهب : أما الرأسمالية فتحول كل شيء  
الى سلعة • فمن طريق الزيادة التي لم تكن تخطر على البال في الانتاج  
والانتاجية ، وعن طريق نشر النظام الجديد بقوة وامتداده الى كافة أرجاء  
العالم والى جميع مجالات التجربة الانسانية ، أدت الرأسمالية الى تفكيك  
العالم القديم وتحويله الى جسيمات تدور في دوامة عاتية ، وحطمت كل  
علاقة مباشرة بين المنتج والمستهلك ، وقذفت بالمنتجات الى سوق مجهولة  
تباع فيها وتشتري • وفي الماضي كان صاحب الحرفة يشتغل حسب طلب  
مستهلك محدد • أما منتج السلعة في العالم الرأسمالي فأصبح يعمل من أجل  
مشتر مجهول • وذابت منتجاته في سيل المنافسة الذي يحلها في طريق غير  
مضمون • ان الانتاج السلعي الذي امتد الى كل مكان ، والزيادة المستمرة  
في تقسيم العمل ، بل واتقسام العمل الواحد الى أجزاء ، وظهور القوى  
الاقتصادية كقوى غير شخصية •• كل ذلك أدى الى القضاء على الطابع  
المباشر للعلاقات الانسانية ، والى ازدياد غربة الانسان عن الواقع  
الاجتماعي ، وعن نفسه • في مثل هذا العالم أصبح الفن أيضا سلعة ،  
وأصبح الفنان متجاً للسلع • وفي مكان الرعاية الشخصية حل السوق  
الحرة ، هذا السوق الذي يستعصى على الفهم ، والذي يتألف من مجموعة  
هائلة من الزبائن الذين لا تعرف لأحد منهم اسما ، ويطلق عليهم لقب  
« الجمهور » • وخضع الانتاج الفني بصورة متزايدة لقوانين المنافسة •

ولأول مرة في تاريخ الانسانية أصبح الفنان فنانا « حراً » أي  
شخصية « حرة » • وهو جر الى حد غريب ، الى حد التهور بالوحدة  
والعزلة • وأصبح الفن مهنة نصف رومانية ونصف تجارية •  
ولفترة طويلة نظرت الرأسمالية الى الفن على أنه شيء مربح ناه

تحيط به الشكوك والظلال • ولم يكن الفن • يعلم خبزا • • فقد كان المجتمع السابق على الرأسمالية يميل نحو الترف والاسراف والانفاق عن سعة والعيانة بالفنون • أما الرأسمالية فتعنى الحساب الدقيق ومراجعة التصرفات بعين متشدة • وكانت الثروة فى شكلها السابق على الرأسمالية تميل الى التبخر والتشتت • أما الثروة الرأسمالية فتطلب التراكم والتركز الدائمين • تطلب الزيادة الذاتية المتصلة • ويقدم كارل ماركس هذا الوصف للرأسمالى :

• انه وهو المهووس بزيادة القيمة • يدفع بالكائنات البشرية بلا رحمة الى الانتاج من أجل الانتاج • مما يؤدى الى زيادة الانتاجية الاجتماعية وابتعاد الظروف المادية الملائمة للانتاج • والى لا يمكن بدونها قيام شكل أرقى من أشكال المجتمع • ذلك الشكل الذى يحصل مبدأه الأسلى نمو كل فرد نموا حراً وكاملاً • ان الرأسمالى لا يمكن أن يلقى الاحترام الا باعتباره ممثلاً لرأس المال • وهو فى ذلك يشارك البخيل حرصه على الثروة من أجل الثروة • لكن ما يظهر لدى البخيل فى صورة هوس • هو لدى الرأسمالى نتيجة للعملية الاجتماعية التى لا يزيد على أن يكون أحد التروس المحركة فيها : ان تنمية الانتاج الرأسمالى تطلب زيادة متصلة فى رأس المال المستثمر فى مؤسسات الصناعة • وعن طريقه تخضع الرأسمالية كل رأسمالى فرد للقوانين العامة للانتاج الرأسمالى باعتبارها قوانين خارجية الزامية • اذ تجبر المنافسة الرأسمالى على زيادة رأسماله باستمرار من أجل المحافظة على هذا الرأسمال • وهو لا يستطيع أن يزيده الا بواسطة التراكم المستمر • (\*) •

ثم يقول أيضا :

• التراكم : التراكم ! تلك دعوة موسى والأنبياء كافة • ان الصناعة تقدم المادة التى تتراكم عن طريق الادخار : هكذا يقول آدم سميث فى

---

(\*) فى كتاب « رأس المال » •

« ثروة الأمم » . لذا لا بد من الادخار وتكديس الثروات ، لا بد من تحويل أكبر نسبة ممكنة من القيمة الفائضة أو الإنتاج الفائض الى رأس مال . التراكم من أجل التراكم ، والإنتاج من أجل الإنتاج ، هذه هي الصيغة التي عبر بها رجال الاقتصاد السياسى الكلاسيكيون عن الرسالة التاريخية لعصر الرأسمالية . »

ولا شك فى أن الثروة المترايدة للرأسماليين جاءت معها بأشكال جديدة للترف ولكن ، كما يقول ماركس ، « لم يكن لترف الرأسماليين أبداً ذلك الطابع الأصيل للتبذير غير المحدود المميز لبعض أقطاب القطاع ... ففواء ذلك الترف يكمن جشع وضع وحساب ملهوف » . فالترف قد يضى بالنسبة للرأسمالى اشباع رغباته الشخصية الخاصة ، لكنه يعتبر أيضاً فرصة لاستعراض ثروته من أجل تأكيد مكانته . وليست الرأسمالية فى أساسها قوة اجتماعية تميل الى الفن أو تسعى لتشجيعه . وإذا احتاج الرأسمالى العادى الى الفن أصلاً فقد يحتاجه لتجميل حياته الخاصة ، أو قد يحتاجه كوسيلة استثمار مربحة . لكننا من ناحية أخرى نجد أن الرأسمالية قد أطلقت قوى هائلة فى مجال الإنتاج الفنى كما فعلت فى مجال الإنتاج الاقتصادى ، اذ أوجدت مشاعر جديدة وأفكاراً جديدة وأتاحت للفنان وسائل جديدة للتعبير عنها . فلم يعد من الممكن التثبيت بأى أسلوب جامد بطيء للتطور . لقد تقلبت الرأسمالية على القيود المحلية التي تشكلت فى إطارها تلك الأساليب ، وأخذ الفن يتطور فوق رفعة فسيحة من الأرض وفى زمن يلهث بالسرعة . وهكذا نجد أن الرأسمالية - رغم أنها كانت فى جوهرها غريبة عن الفنون - الا أنها ساعدت على نموها وعلى إنتاج مجموعة كبيرة من الأعمال الفنية الأصلية المبررة المتعددة الجوانب .

بل ان الوضع المقدر الذى تمانى منه الفنانون فى ظل الرأسمالية لم تضح أبصاده الكاملة طوال الفترة التي كانت البرجوازية فيها طبقة

صاعدة ، وكان الفنان المعبر عن الأفكار الرأسمالية لا يزال جزءا من قوة  
تقدمية تشيطة .

ففى خلال عصر النهضة ، مع الموجة الأولى للتقدم البرجوازى ،  
كانت العلاقات الاجتماعية لا تزال شغافة نسبيا ، ولم يكن تقسيم العمل  
قد اتخذ الأشكال الجلمدة الضيقة التى عرفها فيما بعد ، وكانت الامكانيات  
الواسعة للقوى الانتاجية الجديدة ما زالت مختزنة داخل الشخصية  
البرجوازية . وكان الرأسمالى الذى لم يكتب له الفوز الا من أمد قريب ،  
والأمرء المتعاونون معه ، سادة كرماء . وكانت عوالم جديدة كاملة تتفتح  
أمام الانسان صاحب المواهب الخلاقة . . وكثيرا ما كان رجل واحد يجمع  
فى شخصه بين عالم الطبيعة والمستكشف والمهندس الميكانيكى والمعدى  
والنحات والمصور والكاتب . وكان هذا الرجل يدافع بقوة عن المعبر  
الذى يعيش فيه . وكان موقفه الأساسى يتلخص فى عبارة : ما أجمل أن  
يعيش الانسان !

أما الموجة الثانية فبجأت مع الحركة البرجوازية الديمقراطية التى  
بلغت ذروتها فى الثورة الفرنسية . وهنا أيضا نجد أن الفنان بذاتيته  
المزهوة قد عبر عن أفكار العصر . فهذه الذاتية بالتحديد : ذاتية الانسان  
الحر ، المدافع عن الانسانية ، وعن وحدة بلاده ، وعن البشر عموما بروح  
الحرية والمساواة والاخاء . كانت هى راية المعبر ، هى البرنامج  
الأيديولوجى للرأسمالية الناهضة .

ولا شك فى أن التناقضات الداخلية للرأسمالية كانت قد بدأت تفعل  
فعلها ، فالرأسمالية تنادى بالحرية على حين تمارس فى الواقع مفهومها الخاص  
للحرية ، وهو المفهوم المتمثل فى عبودية الأجر . وما زعمته من اطلاق  
النان لكافة الطاقات الانسانية كان فى الواقع خضوعا لشرعية الغالب المتنتلة  
فى المنافسة الرأسمالية . كما أنها ألزمت الشخصية الانسانية المتعددة  
الجوانب بالتخصص الضيق . وبدأت هذه التناقضات تثير المشكلات والمصاعب  
منذ ذلك الحين . اذ لم يكن بد من أن يشعر الفنان الانسانى الصادق بخيبة

أمل عميقة عندما يواجه النتائج الصارخة المقلقة للثورة البرجوازية الديمقراطية . ويمكن أن نقول إن القنون أفاق وتفتحت بصيرتها بعد سنة ١٨٤٨ ، سنة الفشل الذي منيت به أوروبا في ثورتها . لقد انتهت الفترة الفنية الباهرة بالنسبة للبرجوازية . ودخل الفنان والقنون الى الدنيا الرأسالية لانتاج السلع ، هذه الدنيا التي اكتمل تكوينها ، والتي أصبح الكائن البشرى فيها غريبا تماما ، وأصبحت جميع العلاقات الانسانية فيها علاقات خارجية ، ظاهرية ومادية . وكذلك امتازت هذه الدنيا الرأسالية بتقسيم العمل وتجزئته الشديدة ، وبالتخصص الصارم . وأنزل ستار من الظلام والابهام على الروابط الاجتماعية ، وازدادت عزلة الفرد وبلغ في انكار فرديته .

لم يعد في وسع الفنان الانساني الصادق أن يدافع عن عالم كهذا . لم يعد في وسعه أن يؤمن بصير مرتاح أن فوز البرجوازية يعني انتصار الانسانية .

### الرومانسية :

كانت الرومانسية حركة احتجاج - احتجاج متحمس ومتفاض على الدنيا الرأسالية البرجوازية ، على دنيا « الآمال الضائعة » ، وعلى التفاهة والتجهم اللذين تلتزمهما دنيا الأعمال والأرباح . وكان النقد القاسي الذي وجهه نوفاليس (\*) - الرومانسى الألماني - الى قصة جوته المسماة « ولهم مايستر » نموذجاً لهذا الموقف ( وذلك رغم أن فردريك شليجل - وهو أيضاً من الرومانسين - قد أنسى تماء عاطفا على هذه الرواية العظيمة نفسها ) فجوته يقدم في روايته هذه القيم البرجوازية بنظرة ايجابية ، ويتبع تحول انسان من الظنرة الفلسفية الجمالية ، حتى يصل الى الحياة

(\*) نوفاليس . الاسم الادبي لفردريك ليوبولد فون هاردنبرج (١٧٧٢ - ١٨٠١) شاعر ألماني ؛ مات بالسل في التاسعة والعشرين . خطب في الثالثة والعشرين الى صولي كون التي كانت يومئذ في الثالثة عشرة ، لكنها توفيت بعد عامين . صنع هلبا الحداث شعره بالحنن ومعنى الموت . يعد اكبر رواد الرومانسية في ألمانيا .

العملية السائدة فى الدنيا الرأسمالية التافهة • لكن نوفاليس يرفض هذا كله ويقول : • ان هذه الرواية تتألف من مسارين ومهرجين وغايات وتجار صغار ، ومن يأخذها مأخذ الجد لن يقرأ شيئا غيرها أبدا •

وقد كانت الرومانسية هى الموقف السائد فى الفن والأدب فى أوروبا منذ كتب روسو دراساته حتى كتب ماركس وانجلز البيان الشيوعى • فالرومانسية - فى حدود وعى البرجوازية الصغيرة - هى أكمل تعبير فى الفلسفة والأدب والفن عن تناقضات المجتمع الرأسمالى الناهض • اذ لم يكن فى وسعها ادراك طبيعة تلك التناقضات ومصدرها ، أو فهم قوانين التطور الاجتماعى وجدليتها ، أو ادراك أن الطبقة العاملة هى القوة الوحيدة القادرة على التغلب على تلك التناقضات • لم يكن من الممكن ادراك ذلك الا مع ظهور الاشتراكية العلمية • ولم يكن يمكن للموقف الرومانسى الا أن يكون موقفا مضطربا ، وذلك لأن البرجوازية الصغيرة هى التجسيد الملموس للتناقض الاجتماعى ، فهى تأمل فى الحصول على نصيب من الثروة المتزايدة ومع ذلك تخشى أن تسحقها الرأسمالية سحقا وهى تحلم بأفاق جديدة ، ومع ذلك تثبت بالأمن القديم المستند الى الألقاب والمكانة الاجتماعية ، وهى تنجس بأبصارها الى العصر الجديد ومع ذلك فكثيرا ما تتطلع الى الماضى فى شوق وحنين •

لقد بدأت الرومانسية كحركة احتجاج من جانب البرجوازية الصغيرة على كلاسيكية النبلاء ، على القواعد والأنماط ، على الشكل الارستقراطى وعلى المضمون الذى استبعدت منه جميع قضايا « العامة » من الناس • كان هؤلاء الساخطون الرومانسيون لا يرون أن هناك موضوعات ممتازة : فكل شيء يمكن أن يكون موضوعا للفن •

كتب جوته يؤكد اعجابه باستبدال وميريه ، فى ١٤ مارس ١٨٣٠ بعد أن تقدمت به السن يقول : « ان المبالغة والتطرف سنوف يحتفنان بالتدريج ، لكن ستبقى فى آخر الأمر هذه الميزة الكبرى : لقد وصلنا الى

جانب الشكل المتحرر الى موضوعات أكثر غنى وتنوعا . ولئن يستبعد بعد اليوم موضوع فى هذا العالم كله ، وفى هذه الحياة المتشعبة الفروع ، باعتباره موضوعا غير شعري ، (\*) .

ورغم أن نوفاليس يمارض كل ما يدافع عنه جوته ، إلا أنه أيضا يرى أن الرومانسية شجعت على المبالغة الشعرية للموضوعات التى كانت من قبل محرمة . كتب يقول « ان الرومانسية تضى اضاء مفزى رفيع على الأشياء المألوفة ، والقاء مظهر باهر على الأشياء المعتادة ، واسباغ روعة المجهول على ما تصادفه فى كل يوم » . ويقول شيللى فى كتابه « دفاع عن الشعر » ، « ان الشعر يحل الأشياء المألوفة تبدو وكأنها غير مألوفة » . ان الرومانسية تهجر حديقة الكلاسيكية الأنيقة المرتبة وتخرج الى البرارى الرحيبة فى العالم الفسح .

لكن الرومانسية لم تكف بالوقوف ضد الكلاسيكية وحدها ، بل كثيرا ما وقفت أيضا ضد حركة التنوير ، وإن كانت لم تتخذ من هذه القضية موقفا ثابتا . فبينما وقف شاتوبريان وبريك وكولردج وشليجل وغيرهم - وخاصة من أبناء المدرسة الرومانسية الألمانية - وقفوا موقفا مترمنا ضد حركة التنوير ، نجد أن غيرهم ، من أمثال شيللى وبيرون وستاندال وهابنى - بمن كانوا أخذ بصيرة فى ادراك تناقضات الاجتماعية - قد اعتبروا عملهم مكملا لعمل حركة التنوير .

وكان من التجارب الأساسية التى حرصت الرومانسية على تصويرها، تجربة الفرد الذى يقف وحيدا فى مواجهة العالم ، والذى يشعر بأن حياته ناقصة غير مكتملة - كآثر من آثار تقسيم العمل والتخصص - ومايتبع ذلك من تفتت الحياة الى أجزاء خشيلة لا يسلو بينها رابط . ان المكانة الاجتماعية للإنسان كانت تهوم فى النظام القديم بدور الوسيط بينه وبين الناس الآخرين ، أى بينه وبين المجتمع . أما فى العالم الرأسمالى فالفرد

(\*) جوته : محادثات مع أيتكرمان .

يواجه المجتمع وحيدا دون وسيط ، غريبا بين غرياء ، « أنا » منفردة في مواجهة « الا أنا » الهائلة . وأدى ذلك الى تهوية الشهور بالذات ، وتمية الذاتية المزهوة . لكنه أوجد أيضا شعورا بالحيرة والضياح . لقد شجع ظهور « الأنا » النابوليونية ، وهى فى نفس الوقت « الأنا » الباكية المنتحية عند صور وتمانيل القديسين . « أنا » المتأهبة لفزو العالم والتي ترتجف مع ذلك خوفا من الشهور بالوحدة . « أنا » الكاتب والفنان ، المنزلة والمنطوية على ذاتها ، والتي تكافح من أجل البقاء عن طريق بيع نفسها فى الأسواق ، وهى مع ذلك تتحدى العالم الرأسمالى « بمقربتها » وتحلم بالوحدة الضامة ، وتشتاق الى حياة الجماعة التى يصورها لها خيالها مجسدة فى الماضى أو فى المستقبل . ان التالوث الجدلى : الفرض « وحدة المنشأ » ، والتقيض « الغربة والمزلة والتفتت » ، ثم التركيب الجديد « ازالة التناقض » والتلاؤم مع الواقع ، والوحدة بين الذات والموضوع ، والعودة الى الفردوس » ، هذا التالوث هو لب الرومانسية .

وقد بلغت جميع هذه التناقضات الكاسنة فى الرومانسية ذروتها بتأثير الحركة الثورية التى كانت بدايتها مع جرب الاستقلال الأمريكية ونهايتها مع معركة واترلو .

وكان الموقف من الثورة - أو من بعض وجوهها بالتحديد - من الموضوعات الرئيسية للحركة الرومانسية . وكانت هذه الحركة تنقسم عند كل نقطة حاسمة فى تطور الأحداث الى جناحين : تقدمى ورجعى . وتكرر ذلك المرة بعد المرة . وأثبتت البرجوازية الصغيرة فى كل مرة أنها التناقض مجسدا .

ومع ذلك فهناك أشياء مشتركة بين الرومانسين جميعا ، فى مقدمتها كراهية الرأسمالية ( وان كان بعض الرومانسين ينظر اليها من زاوية أرسقراطية ، على حين ينظر الآخرون اليها من الزاوية الشعبية ) ، ثم



ذلك الاعتقاد الفاوستى أو البايرونى بأن الفرد يعانى هما لا يشبع •  
وأخيرا قبول الفكرة التى وصفها ستاندال بأنها « فكرة الحماسة الأصلية » •  
وبقدر ما زاد ميل النظرة الرسمية الى الاعلاء من قدر الاتاج  
الادبى وتخصيصه بالتناء ، ومع تشوؤ قشرة ظاهرية من الاحترام تحيط  
بالداخل القدر لدنيا الأعمال - زاد الفنانون والكتاب من جهودهم للكشف  
عن قلب الانسان ، وتفجير ديناميت الحماسة والأشواق فى وجه العالم  
الرأسمالى الذى يبدو فى الظاهر مرتبا ومنسقا • وبقدر ما كشفت أساليب  
الاتاج الرأسمالى أن جميع القيم نسبية ، ازداد الميل الى اعتبار الحماسة -  
أى عمق الشعور بالتجربة - قيمة مطلقة • فكتب كيتس يقول : انه لا يثق  
بشيء • فكتب « يوداد القلب » • وفى المقدمة التى كتبها شيللى لمسرحية  
« التأمرون » يقول : ان الحيال أشبه ما يكون بالألآهة عندما تتجسد لتكفر  
عن خطيئة البشر الفاتين • أما جيريكو الذى وصفه ديلاكروا بأنه « متطرف  
فى كل شيء » فقد تحدث فى إحدى مقالاته عن « حمى الجنل التى تطيح  
بكل شيء وتقلب على كل شيء » كما تحدث عن « حمى البركان التى لا تفر  
من أن تشق طريقها وتخرج الى التود » •

ولا شك فى أن الرومانسية شقت طريقها بقوة • لقد اندفعت نحو  
الوحشى والغريب • ومضت نحو الآفاق التى لا تحدّها حدود • لكنها  
كانت تعود بالمرء أيضا الى شعبه ، وإلى ماضيه ، وإلى طبيعته الخاصة • ان  
جميع الرومانسين الكبار قد أعجبوا بنابليون • هذه « الذات الكونية » •  
هذه الشخصية غير المحدودة • لكن الحركة الرومانسية ارتبطت فى الوقت  
نفسه بحركات التحرر الوطنى • وفى ايطاليا استقبل فوسكولو (\*) نابليون  
بنشيد عنوانه « الى بوناپرت بطل التحرير » ، وفى ١٨٠٢ تقدم الى نابليون  
بطلب اعلان استقلال الجمهورية الكيسالية • أى ايطاليا • ثم اقلب آخر

(\*) اوجو فوسكولو (١٧٧٨ - ١٨٢٧) شاعر ايطالى • كان فى البداية متحمسا  
للتورة الفرنسية ومبادهها • كتب قصيدة مشهورة فى الاطاعة بنابليون محرر اوربا • لكنه  
اصيب بخيبة امل بعد توقيع معاهدة كامب فورميو التى تنازل فيها نابليون عن مدينة  
البنديقية للنمسا •

الأمر شديد الكرامة لتأبيلون الفاتح. كذلك شعر ليوباردى (\*) بالمرارة وخيبة الأمل إزاء هذا البطل الفرنسى الذى رفض تحرير بلاده ، فكتب فى إحدى قصائده المعروفة باسم « كاتزونى » يقول :

السلاح ، أعطونى السلاح !  
وحدى سوف أكافح ، وحدى سوف أموت  
ولتستطف السماء وتجعل دمي  
مبعث الهام لقلوب الايطاليين

أما فى أوروبا الشرقية حيث لم تكن الرأسمالية قد انتصرت بعد ،  
وحيث كانت التسعوب لا تزال تزوح تحت نير نظام اقطاعى منهار ،  
فكانت الرومانسية ثورية تماما . كانت صيحة لايقاظ التسعوب  
حتى تنهض للكفاح ضد ظالمها الأجانب والمحلين ، كانت نداء للوصى  
الوطنى وصراخا ضد الاقطاع والاستبداد والحكم الأجنبى . وقد اجتاح  
شعر بايرون تلك البلاد كاللصقة . وأصبحت اشادة الرومانسين بالأدب  
الشعبى والفن الشعبى سلاحا لاثارة الشعب ضد ظروف معيشتها المتحطمة ،  
كما أصبحت الفردية الرومانسية وسيلة لتحرير الشخصية الانسانية من  
القيود التى سحقتها فى القرون الوسطى . لقد كانت الثورة البرجوازية  
الديمقراطية ، التى لم تتحقق حتى ذلك الحين فى الشرق ، تومض  
كأشواء البرق البعيد فى اتاج الفنانين الرومانسين فى روسيا والمجر  
وبولندا .

لكن على الرغم من هذه الفروق فى الصورة التى يبدت بها الرومانسية  
فى البلاد المختلفة ، نجد أنه كانت لها صفات مشتركة فى كل مكان :  
شعور بالقلق الروحى فى دنيا لا يستطيع الفنان أن يشعر فيها بالاستقرار ،  
وشعور بالهزلة والفريه نشأ عنه توفى الى قيام وحدة اجتماعية جديدة ،  
واهتمام بالشعب وأغانيه وأساطيره ( واكسى الشعب فى أذهان الفنانين

(\*) ألفرث جياكومو ليوباردى ( ١٧٩٨ - ١٨٣٧ ) شاعر ايطالى .

بوحدة أسطورية ) واحتفاء بالتميز المطلق للفرد ، والذاتية البايرونية التي لا تحف عند حد . وظهر في عصر الرومانسية لأول مرة الكاتب « الحر » الذي يرفض كل قيد وكل ارتباط . والذي يتصور نفسه خصما للعالم الرأسمالي في حين أنه يتترف في نفس الوقت - عن غير وعى - بالبدأ البرجوازي المتعلق بالانتاج من أجل السوق . وبهذا الاحتجاج الرومانسي على القيم الرأسمالية ، وبهذا التحرر الذي دفع الكاتب في آخر الأمر الى البوهيمية ، جعل هؤلاء الكتاب من اتاجهم نفس ذلك الشيء الذي أرادوا الاحتجاج عليه : جعلوه سلعة للسوق . ورغم أن الرومانسية كالت أثناء القرون الوسطى ، فقد كانت في جوهرها حركة برجوازية . ونحن نجد في الحركة الرومانسية منذ ذلك الحين بنورا لجميع القضايا التي نعتبرها اليوم من قضايا الفن الحديث .

وأدى المركز الجغرافي الوسيط الذي تشغله ألمانيا بين العالم الرأسمالي في الغرب والعالم الاقطاعي في الشرق ، كما أدى « البؤس الألماني » الذي كان نتيجة لتطورات تاريخية قاسية ، أديا الى جعل الرومانسية الألمانية أشد الحركات الرومانسية في العالم كله تناقضا وتضاربا . إذ أن « الافاقة الرأسمالية من سحر الفن » بلغت ألمانيا قبل أن تبلغها الثورة البرجوازية الديمقراطية . لقد تبددت الأوهام قبل أن تسيطر على النفوس . واتجه الرومانسيون الألمان ، في مسخطهم على ما يصحب الرأسمالية من تقلبات ثورية ، لا الى السخط على تلك التقلبات وحدها بل وعلى كل ما يصحبها من مفاهيم وأفكار . وأدرك هاينري ما في ذلك السخط من عناصر الاحتجاج على الرأسمالية فكتب يقول :

« ربما كان علم الرضا عن عبادة المال المنتشرة اليوم ، والبرم بوجه الأنانية. الشائه الذي يروته قابيا في كل مكان ، هما اللذين دفعا في أول الأمر بعض شعراء المدرسة الرومانسية في ألمانيا - على شرف مقاصدهم - الى الاحتفاء من الحاضر بالماضي وإلى الدعوة للعودة الى القرون الوسطى » .

لقد صاح الرومانسيون الألمان « لا » فى مواجهة الواقع الاجتماعى الذى رأوه يتطور أمام أعينهم • لكن السلبية المجردة لا يمكن أن تكون موقفاً قنياً طويل الأمد ، بل لا بد لهذا الموقف - حتى يكون متجا - أن يشير الى « نعم » • • • تماماً كما يشير الظل الى الجسم الذى يصدر عنه • و « نعم » هذه لا يمكن فى آخر الأمر إلا أن تكون دفاعاً عن طبقة اجتماعية يتجسد فيها المستقبل • وفى بلاد الغرب ، كانت الطبقة العاملة قد بدأت تهض وراء البرجوازية • وفى الشرق كان الشعب بأسره - فلاحين وعملًا وبرجوازيين ومتقنين - يعارض نظام الحكم • لكن الرومانسين الألمان الذين كانوا يرون فى رجل الأعمال الرأسمالى شيئاً كريهاً ، لم يكن فى وسعهم بعد أن يروا فى الطبقة العاملة الألمانية البائسة قوة قادرة على بناء المستقبل ، لذا حاولوا الهروب الى الماضى الاقطاعى بعد تبرئته مما لصق به من العيوب • واستطاعوا فى أثناء ذلك أن يقدموا بعض الجوانب الإيجابية التى ضماها الماضى فى مواجهة الجوانب السلبية المقابلة لها فى الرأسمالية ، كذلك الرابطة الوثيقة التى كانت تجمع بين المستهلك والمنتج أو صاحب الحرفة أو الفنان ، وتلك البساطة فى العلاقات الاجتماعية ، والشعور الجماعى التين ، وذلك التكمال فى الشخصية الانسانية الراجع الى تقسيم للعمل أكبر استقراراً وأقل ضيقاً • غير أن تلك العناصر انتزعت من محيطها وبرتت من عيوبها فأضفى عليها طابع وهمى قبل أن توضع فى مواجهة قطائع الرأسمالية التى كانوا محقّقين فى تقدّمها • ان الرومانسين الذين كانوا يتطلعون الى « شمول » الحياة ، لم يكونوا قادرين على النفاذ بأبصارهم الى الشمول الحقيقى للممارسات الاجتماعية • وكانوا فى ذلك أبناء مخلصين للعالم البرجوازى الرأسمالى ، فهم لم يدركوا أن الرأسمالية بقضائياتها على كل استقرار اجتماعى ، وتحطيمها لكافة العلاقات الانسانية الأساسية ، وتفتيتها للمجتمع ، انسا تهديم الطريق أمام إمكانية قيام وحدة جديدة • • • وذلك على حين لا تستطيع حتى على الإطلاق أن تنفى • • • كلا ، جديداً من الأجزاء المقتتة •

كان توفاليس - وهو أشد الرومانسيين الألمان أصالة ، وهو الذى  
جمع بين الكفاية العظيمة والعقل العظيم - كان على ادراك واضح للجوانب  
الايجابية فى الرأسمالية ، وقد كتب هذه العبارة المدهشة :

« ان روح التجارة هى روح العالم . انها الروح الرائعة الصافية  
البسيطة ، فهى تدفع كل شئ الى الحركة ، وتوجد رابطة بين جميع  
الأشياء . انها تخلق الدول والمدن ، الأمم وأعمال الفن . انها روح  
الحضارة وروح كمال الانسانية » . لكن وميض مثل هذه الأفكار كان  
غالباً ما يخفى وراء خوفه من سيطرة الآلة - فى كل شكل من أشكالها -  
على الحياة بأسرها . وهاجم توفاليس الدولة الجديدة ، الدولة التجارية  
الرأسمالية الناشئة فى ألمانيا فقال : « ان الشكل المتصل من أشكال  
الحكومة هو شبه دولة فقط ، وهو أداة مصطنعة قليلة الاحتمال . ولذا  
تبعضها جميع العقول العظيمة . ومع ذلك فهى الشكل المفضل فى هذه  
الأيام . أما اذا أمكن تحويل هذه الأداة الى كائن حى ذى قوة مستقلة ،  
لكان فى ذلك حل لأكبر القضايا » . وهذا هو المفهوم « المضوى » الذى  
يقدمه الرومانسيون جميعاً كمقابل للمفهوم « الميكانيكى » : « ان بداية كل  
حياة لا بد أن تكون مصادية للنظام الميكانيكى - فهى اندفاع عنيف -  
وبالتالى فهى مخالفة للنظام الآلى للأشياء » . وقد أبرز هوفمان هذا التناقض  
فى مؤلفاته حتى جعل منه معركة رهبة بين الإنسان والآلة ، وكان كل  
انتاجه - على حد تعبير هاينى - « لا يعدو أن يكون صيحة فزع امتدت على  
طول عشرين مجلداً » . وأصبحت الاشاعة الرومانسية بكل ما هو  
« مضوى » ، كل ما ينمو أو يتشكل بصورة طبيعية ، أصبحت احتياجاً  
رجعياً على ما اتجهت الثورة : اذ كان الرومانسيون يرون فى الطبقات  
الاجتماعية القديمة شيئاً « مضوياً » على حين يرون فى الحركات والأوضاع  
التي أوجدتها الطبقات الجديدة شيئاً « ميكانيكياً » . حيث لا يجوز لنا أن  
نطلق العالم من نومه . ولا ننسى استبدال اليوم الجديد بالليل القديم .  
ان توفاليس يتساءل فى « أغنى الليل » :

هل لا بد أن يمود الصباح فى كل يوم ؟  
ألا يمكن أن تفقد هذه الأشياء الدنيوية قوتها واستمرارها ؟  
ان الصناعة المدنية تبطلع  
غلالة الليل السماوية

وكتب فردريك شليجل يترضى على تصوير «الصور المظلمة» ويقول:  
ان هذه « الفترة الهامة من تاريخ البشرية » يمكن فعلا أن تقارن بالليل .  
« لكن يا له من ليل مرصع بالنجوم ! يبدو أننا نعيش الآن فى حالة  
انقائية غائمة قلقة بين النور والظلمة . ان النجوم التى كانت تضىء ذلك  
الليل قد شجبت بل واختفى أكثرها . لكن النهار لم يشرق بعد . وسمعتنا  
أكثر من مرة عن وشك بزوغ شمس جديدة من الادراك والاشراق .  
لكن الواقع لم يصدق تلك الوعود المتجولة . واذا كان هناك أمل فى  
تحقيقها فانما مصدره ما نشعر به من برودة ، فقد اعتدنا أن يزخر هواء  
الصباح بالبرودة قبل شروق الشمس » .

ومكنا نجد الى جانب عبارة « الأوهام الضائعة » التى تتردد كثيرا ،  
عبارة أخرى هى « الشعور بالبرودة » ، ومصدرها الشعور بالمزلة وبأن  
العالم لا يستقبلنا مفتوح الذراعين . وهذه التهمة التى عزفها الرومانسيون  
لأول مرة ، لم توقف بعد ذلك أبدا . بل انها على العكس أخذت تتضاعف  
وتتردد طوال مرحلة تطور العالم الرأسمالى ، وذلك نتيجة للفرقة المتزايدة  
التي يشعر بها الانسان فى الحياة ، وما صاحب هذا الشعور من شوق متصل  
للعودة الى الدفء والأمان ، الى حالة تشبه - فى الحبال - رحم الأم ،  
وكذلك شوق الى راحة الموت ، ذلك الشوق المميز للرومانسية الألمانية .  
فهى تنظر الى الموت كما لو كان هو الوحدة المرجوة ، هو « الكلية »  
الشاملة :

فى يوم ما سوف يكون الكل جسدا حيا  
جسدا واحدا ..

وسيسج ذلك الزوج السيد

فى دم شملوى

عجبا ، لقد احمرت وجنتا البحر

وتحولت الصخرة الى لحم ذكى الرائحة

ان هذه النظرة الجنسية التى تشمل الكون بأسره ، وهذه الرغبة فى الموت - وهما من سمات الرومانسية - كانتا مقدمة لبعض الآراء التى نادى بها سيجموند فرويد فيما بعد .

وكذلك كان فردريك شليجل ، بمفهومه عن « الديونيسى » و « الأبولونى » ، مهذا لآراء فردريك نيتشه . وقد كتب نوقاليس يقول :  
« ان أعضاء الفكر هى الأعضاء الجنسية للطبيعة » هى مبايض العالم » .

ان الواقع بالنسبة للعقل الرومانسى ، ملغى الفاء أو على الأقل مشوه تشويها فظليا وتائه فى السخرية . يقول فردريك شليجل :

« ان الشعر الألمانى ينفس فى الماضى انغماسا مترايدا ، وتمتد جنوده الى الأساطير التى ما زال تيار الخيال فيها طازجا صادرا من المنبع ، وهو لا يستطيع أن يدرك الأوضاع الواقعية فى العالم المعاصر الا من خلال السخرية . وذلك اذا أدركها أصلا » .

وكتب نوقاليس :

« لا بد من اخفاء الرومانسية على الصالح بأسره ، فبذلك نكتشف المنزى الأصلى للكائنات مرة أخرى : باخفاء منزى سام على المألوف من الأشياء ، باخفاء مظهر غامض على الأشياء العادية ، واخفاء كبرياء المجهول

على العلوم ، وسبما غير المحدود على المحدود ... واذا كنا لا نرى أنفسنا  
نعيش في عالم الأحلام ، فإنا مرجع ذلك الى ضعف أعضاء حواسنا .  
إنا لا نستطيع بلوغ « عالم الأحلام » وراء هذا العالم الواقعي الا  
عندما نتخلى عن العقل الواعي ونطلق الضان للخيال . ومن هنا يقترح  
نوفاليس نظرية جديدة للفن :

« قصص بلا عقدة ، تقوم على التداعي كما يحدث في الأحلام ،  
وقصائد ليس فيها غير النغم ، تزخر بالألفاظ ذات الجرس والرين ، لكنها  
أيضا خالية تماما من المعنى والترابط ، وليس فيها غير بضعة آيات مفهومة  
على الأكثر ، وهذه أيضا ينبغي أن تكون أشعثا من أشياء متباعدة تماما » .  
ان هذا الاحساس بأننا نحيا في عالم ممزق ، عالم مؤلف من  
أشعثات ، هذا الهروب من الواقع الى التداعي الذي لا يحكمه منطق أو  
رابطة ، باعتباره الوسيلة لادراك الواقع الغامض - كل هذه الأفكار التي  
نادى بها لأول مرة الرومانسيون الرواد ، أصبحت فيما بعد مبادئ فنية  
مقبولة في العالم الرأسمالي .

بيد أن الاحتجاج الرومانسي على المجتمع البرجوازي الرأسمالي في  
شكل الهروب الى الماضي ، كان له أيضا جانبه الايجابي ، فهناك نهار كما  
أن هناك ليلا . ووجد ذلك تعبيرا عنه في التطلع الملهوف الى الوحدة  
والإيمان النبيل بقدرة الانسان على التحكم في مصيره .

يقول نوفاليس أيضا : « ان العيش المشترك ، ان صفة الجمع ، هي  
جوهر كياننا . والتفرد الذي يختنسا هو عجزنا الروحي : إنا اذا زدنا  
أعمالنا وسمنا نطائنا ملكنا نصائرنا بأيدينا ... واذا أوجدنا التألف بين  
عقلنا وعلمنا أصبحنا على قدم المساواة مع الآلهة » .

ثم تظهر بوادر رؤيا للمستقبل : « إنها بداية عصر جديد للعالم  
يسوده الثمر والثقافة » .

ولكن في النهاية ، أدت الجوانب السلبية المنكفة الى الماضي في



الرومانسية الألمانية ، أدت الى تحول كبير من الكتاب الرومانسين الى كاثوليكين متحصين ورجسين مترمطين . فوجد فردريك شليجل مثلاً يدعو الى فن « يتسم بجمال الاحساس المبحى الصافي » ويستكر « الفتنة الزائفة التى تصحب الحماسة المحمومة » تلك الهوة التى يميل شيطان لورد بيرون الى الانحدار اليها أكثر فأكثر » .

وهكذا نجد أنه بينما كان لورد بايرون يسمو بحمى المستنقعات وهو يقاتل من أجل حرية اليونان ، وبينما كان ستاندال يؤيد حركة التحرر الوطنى فى إيطاليا ، وبينما كان بوشكين يناصر حركة الديسمبريين ، تحول كثير من الرومانسين الألمان الى أذنان لثريخ ، وحقت عليهم كلمة هاينى القاسية : « انهم حزب الأكاذيب » هم خدم الحلف المقدس ، الداعون الى اعادة كل ما عرفه الماضى من بؤس وفظائع ومساخر » .

ونحن عندما ندرس الرومانسية الألمانية وكل ما أعقبها من حركات مشابهة ، ينبغى أن نحلل تناقضاتها الداخلية ، وأن ندرك ما فيها من جواب سلبية وإيجابية . فنحن نجد فيها دائماً هذا الصراع : من ناحية هناك احتجاج عميق على القيم البرجوازية وعلى الآلة الرأسمالية ، ومن ناحية أخرى هناك خوف من عواقب الثورة وهروب الى الفموض والحيرة يؤديان حتما الى السقوط فى هوة الرجعية .

ان الرومانسية الألمانية نموذج لجميع الحركات المنقسمة على نفسها التى انتشرت فيما بعد بين المثقفين فى العالم الرأسمالى ، ومن بينها فى هذا العصر التعبيرية والمستقبلية والسريالية . ومن مظاهر التناقض فى هذه الحركات أيضاً أنه لا يمكن أن يقال بأى حال : ان جميع الفنانين المنتمين اليها رجيمون . فنحن نجد بين الرومانسين الألمان أشخاصاً كهاينريش هاينى ونيقولاوس ليناو (\*) أصبحا ثوريين . كما نجد أشخاصاً آخرين كالولاند وايندورف لم يرتبطا يوماً « بحزب الأكاذيب » .

---

(\*) نيقولاوس ليناو (١٨٠٢ - ١٨٥٠) شاعر نمسوى وعارف كمان معتز . ينقلب على شفره الحزن . أصيب ببلوة قبل ثلاثة بسات سنوات .

ويجب أن نذكر أيضا أن فريقا من الرومانسين تطور الى التقيد الواقعي للمجتمع ، وكذلك نجد أن الرومانسية والواقعية ارتبطا أوثق الارتباط في أعمال كثير من الكتاب الكبار : بايرون وسكوت ، كليست وجرييلارزور (\*) ، هوفمان (\*\*\*) وهائني ، ستاندال وبلزاك ، بوشكين وجوجول ، مع تليب للجانب الرومانسي أحيانا وللجانب الواقعي أحيانا أخرى . وتوماس مان ، الكاتب الواقعي العظيم في الفترة التأخرة للمصر الرأسمالي ، انما يضرب بجذوره في تراث الرومانسية الألمانية ، وخاصة في ذلك اللعب الباهر بالمعاني الذي تمثّل في كتاباته الساخرة .

### الفن الشعبي :

أدت الرومانسية « في عمومها لا الرومانسية الألمانية وحدها ، الى تطوير مفهوم « الفن الشعبي » الذي أصبح يشكل عنصرا أساسيا من عناصرها . فالرومانسية في سعيها الى اعادة الوحدة المفقودة بين الفرد والجماعة ، والى توفير الاندماج بينهما ، وفي احتجاجها على الفرية الناجمة عن الرأسمالية ، وقد اكتشفت الأغاني الشعبية والفنون الشعبية ، فلم تلبث أن نادت « بالشعب » اماما لها ، ونادت به باعتباره وحدة عضوية متجانسة !

وأدى هذا المفهوم الرومانسي للشعب ، الذي يرى فيه جوهرها خارجا عن فوارق الطبقات وفوق هذه الفوارق ، جوهرها له « روح شعبية » جماعية خلاقة ، أدى هذا المفهوم الى احداث بليلة ما زالت موجودة حتى اليوم ، فما زال الكثيرون منا يستخدمون عبارة « الشعب » دون أن يكون في ذهنهم معنى واضح لا يقصدون .

(\*) فرانتز جرييلارزور (١٧٩١ - ١٨٧٢) مؤلف مسرحي نمسوي . قضى حياة بائسة في العمل وفي الحب ، كتب مجموعة كبيرة من المسرحيات التاريخية الشعبية . له أول مؤلف نمسوي يكتسب شهرة عالمية .

(\*\*) أدولف هوفمان (١٧٧٦ - ١٨٢٢) كاتب ومؤلف موسيقي ورسام كاريكاتير . نشأ في أسرة فقيرة وعاش حياة مضطربة . من مؤلفاته المشهورة «أوبرا «أوتديين» .

وقدمت الرومانسية الفن الشعبي باعتباره مقابلًا لجميع أشكال الفن الأخرى ، باعتباره ظاهرة « طبيعية » في مقابل الظواهر المصطنعة . ورأت الرومانسية في عدم نسبة هذا الفن الى مؤلف محدد دليلًا على قدرة « الجماعة » على الابداع التلقائي . وهى هنا تتحدث عن جماعة فاعضة بلا فردية ولا وعى . وأسهم فى تضليل خطى الرومانسية آيات كهذه التى هول :

من الذى ألف الأغنية الحلوة ؟ .

ثلاث بطات جاءت بها عبر النهر

انتان وماديتان . وواحدة بيضاء

فقد تكون هذه صورة شعرية ، ولكنها لا يمكن أن تجعل كحقيقة أو كرمز . ولا شك فى أن الفن الشعبي يعبر عن شيء مشترك بين عدد كبير من الناس ، ولذا فهو يصور أفكار الجماعة . لكن ذلك لا يصدق على الفن الشعبي وحده بل هو يصدق على الفن عموماً . فالفن إنما نشأ ليصبح حاجة جماعية . ولكن حتى فى العصر الحبرى كان الفرد - المرافق أو الطبيب أو الساحر - هو الذى يحول رغبات الجماعة واحتياجاتها الى كلمات أو أشكال . ان رسوم الكهوف وملاحم الماضى البعيد ، بل والأغاني الشعبية أيضاً ، هى من انتاج مؤلفين أفراد استعانوا بطبيعة الحال بكثر من الأساليب الموروثة .

وكان موقف الرومانسين من الفن الشعبي هو قبوله على علامته دون نقد أو تمحيص . ومجموعة الشعر الشعبي التى أصدرها برتاتو وأرنيم (\*) عبارة عن ندرج ، تلتقى فيه القصائد الرقيقة الأسيلة بقصائد غثة ليس لها قيمة أو وزن .

---

(\*) كلمنيس مارييا برتاتو ( ١٧٧٨ - ١٨٤٢ ) شاعر لائى . كان صديقاً وزميلاً لأرنيم فون أرنيم ( ١٧٨١ - ١٨٤١ ) وقد طالا كثيراً في أوروبا . وأصدرتا الجزء الأول من مجموعتهما للشعر الشعبي سنة ١٨٠٦ ، ثم أصدرتا الجزء الثانى سنة ١٩٠٨ . وإنشأ مركزاً لاتمنر الشعر الشعبي سمع عدداً من الشعراء الرومانسين الفلبان . وكانا يسفدان سجلة خاصة بهذا المركز .

ويمكن الاستشهاد بالكثير من هذا الشعر لتأكيد وجهة النظر المخالفة للرومانسية والقائلة بأن الفن الشعبي لا يبدو أن يكون صورة جانبية أو فرعية من صور الفن الرفيع (تماما كما يرفض كثير من العلماء المحدثين اعتبار الفيروس مرحلة انتقال بين المادة الجامدة والمادة الحية ، وانما يعتبرونه نتيجة لنكسة في التطور ) •

وهذه النظرية في رأيي لا تعالج الأمر الا من جانب واحد ، شأنها في ذلك شأن النظرية الرومانسية نفسها ؛ اذ من المحتمل أن كثيرا من الأغاني الشعبية جاءت نتيجة لنكسة في التطور - فهي أشتات من ملاحم البطولة أو القصائد الدينية أو أغاني الثعراء المشدين وقد اتخذت صورة شعبية - لكننا لا نستطيع أن نقف عند هذا الحد ، ولا يجوز أن تنسى أن ملاحم البطولة نفسها ترجع أصولها الى الأساطير والحرفات القديمة التي نشأت في ظل أوضاع اجتماعية لم تكن قد تكونت فيها بعد طبقة حاكمة ، وبالتالي لم يكن قد نشأ بعد قبضها ألا وهو « الشعب » • كان الفن عند ذلك يعبر عن جماعة يمكن أن يقال انها متجانسة • ولا شك في أن الأغاني الشعبية نشأت في كثير من الحالات من نفس ذلك المصدر (الأساطير والحرفات ) ، دون أن تمر بالمرحلة الانتقالية ، مرحلة الفن الرفيع المعبر عن مطالب طبقة حاكمة • ان الأغاني الشعبية والفنون الشعبية يتبع بعضها الفلاحون ( بشكل يزيد في بعض البلاد وينقص في بلاد أخرى ) ويميل التراث القديم بين هؤلاء الفلاحين الى البقاء لأمد طويل • غير أن هذه الفنون هي في معظمها من إنتاج الطريق ، من إنتاج الشارع ، بما فيه من صناعات مستقلة وكهنة مارقيين وطلاب علم طوافين وصبيان يسعون الى اقتنا خرفة ما ورجال يشتغلون بترويض الحيوانات أو بالسحر من كل نوع •

وتحتمل لا نجد الأغاني الشعبية أو المسرحيات الشعبية أبدا في صورة نهائية • مضمة • ، فهي دائما تتغير وتبدل أثناء عملية النقل ، وهي أحيانا

تزداد ثراء وقيمة نتيجة لهذه التغيرات ، لكنها غالبا ما تنحدر قيمتها فيقل  
ارحافها أو لعلها تصبح أرق مما ينبغي .

وقد قام بيلا بارتوك بمحاولة لتقوية الموسيقى الشعبية المجرية  
وتخليصها مما طرأ عليها من إضافة أو تشويه ، واعادتها الى أصلها طازجة  
قوية . ويمكن أن يحدث شيء كهذا بالنسبة للفن الشعبي في مجموعه ،  
مع مراعاة أنه يندر جدا التأكد من أن هذا الشكل أو ذاك هو الشكل  
« الأصلي » للعمل الفني . إذ أن من طبيعة الفن الشعبي ذاته أن تكون له  
صور متعددة . والشيء الممكن حقا - وذلك هو مصدر النجاح الكبير  
الذي حققه بارتوك - هو استبعاد ما علق بهذا الفن من زبد وشوائب ، من  
غلظة أو عاطفية زائدة ، بالرغم من أن هذا الزبد نفسه قد يكون أيضا  
عنصراً « شعبياً » .

ونحن نلمس في الأغاني الشعبية التراث المنحدر من الجماعة القديمة  
مختلطا في الغالب بناصر ناشئة من الصراع بين « الشعب » والطبقة  
الحاكمة . وقد أورد فريزر في مجموعته « النصن الذهبي » مثالا نموذجيا  
لهذا المزيج من العناصر التقليدية والعناصر النابعة من الصراع الطبقي  
للفلاحين ضد ملاك الأرض ، يقول :

يمسد الفلاحون في بعض أنحاء بوميرانيا في وقت الحصاد ، الى ايقاف  
أى شخص يمر بهم بوضع جبل مجبول من أعواد القمح في طريقه ،  
ثم يلتفون حوله في حلقة ، وهم يشحنون مناجلتهم على حين يقول قائدهم :

الرجال مستعدون

والمناجل جاهزة

والقمح واقف

والسيد يجب أن يحصد .

ثم يكررون عملية شحن المناجل .

وفي مدينة رامين بأقليم ستن يخطب الفلاحون الغريب الواقف  
في وسطهم يقولهم :

منضرب السيد

بسيافا المسلول

هنا السيد الذي أصاب مثانه المرامي والحقول

مثانه أصاب أمراء ونبلاء

ان السال كثيرا ما يشعرون بالعطش

فانذا قدم السيد البيرة أو النبيذ

فصوف تنتهي اللبنة حالا

أما اذا لم يستجب لرجائنا

فحق للسيف أن يضرب

اتما نرى هنا عناصر ثلاثة ظاهرة بوضوح : فالسحر القديم من عصر  
ما قبل التاريخ ما زال باقيا بين الفلاحين البدائيين الذين لم تمسهم  
الرأسمالية بعد ، ثم سحق الفلاحين على الأمراء والنبلاء الذين يريدون  
« حصدهم حصدا » ، ثم تدهور المنويات نتيجة للفشل الذي منيت به  
حركات الفلاحين المتكررة ، يظهر في الاستعداد لبيع أنفسهم في مقابل  
أكواب البيرة والنبيذ ، وهذه الرغبة الفظة العدوانية في سبيل الحصول على  
ميزة مادية .

— اتما نجد للكثير من الأغاني الشعبية عمودا قويا يرجع الى عصر  
ما قبل التاريخ ، وقد أحاطت به مجموعة من الموضوعات التي ظهرت بعد  
ذلك ، نشأ بعضها من المنازعات والاحتكاكات الطبقة ، على حين نشأ  
بعضها الآخر من عوامل الفساد والانحطاط الكامنة في المجتمع الطبقي .  
ونحن نجد في بعض الشعر الشعبي ثورية أصيلة ، وفي بعضه  
الأخر ركافة وضحالة . ومن نماذج الشعر الأصيل كثير مما كتب عن  
روبين هود . كما نلمس تحديا صارخا في الكثير من الأغاني الشعبية  
الألمانية مثل أغنية شوارتسهايس المسكين !

أخذت سيفي بيدي  
وربطت جرابه الى وسطى  
فلم يكن هناك جواد أركبه  
وسرت بعيدا .. بعيدا  
والتزمت الطريق الرئيسى  
ثم ظهر على الطريق ابن رجل غنى  
فاضطرتته أن يترك لى كيس قموده

أو فى أغنية الروس المتسجفة :

أنا لا أحب أكل الشجر

ولا أحب التهوض الباكر

سوف أصبح راهبة

وان لم تكن هذه رغبتى أبدا

وكل من يتحنى لفتاة مسكينة مثل

أن تسجن وراء أسوار الدير

فأنى أتمنى له مصيبة مماثلة

بل ومصيبة أكبر •

\*\*\*

لكن هناك أغاني أخرى ، ضمنها مجموعة برتاتو وأرنيم مع هذه  
الأغاني ، تزرخ بالحنوع الذليل والقموض الفارغ وفئات موائد السادة •  
فأنى قيمة مثلا لهذين البيتين الركيكين :

يا للمسجرة ! لقد اجتمعت فى ابن الله الحق ، اجتمعت فى شخص  
واحد ، طيقتان معتقتان

أو فى هذه الأغنية المتكلفة عن « حياة الراضى السيف » التى يبدو  
بوضوح أنها من تلك الموضوعات التى يكتبها الارستقراطيون عن الزراعة :

ليس في الدنيا ما يمكن أن يقارن

بمتممة الراعى فى المراعى المحضراء

وفى النياق الزهرة

هناك نجد الهناء الحقيقى

ان هذه الفوارق العميقة فى الموقف الأساسى وفى الجودة ، تدحض النظرية الرومانسية القائلة بأن هناك « روحا شعبية » موحدة ، وتبين أن هذه الأغاني تنبع عن طبقات مختلفة وأوضاع اجتماعية متباينة ، بل وهى أيضا من إنتاج أفراد على درجات متفاوتة من الموهبة والقدرة . لقد تمثل الشعب عبر القرون مختلف الأشياء وأعاد إنتاجها . ان مختلف الأشياء – الثمينة والفنية ، الأصلية والركيكة – أصبحت « شعبية » وليس فى وسعنا أن نجيب مع الرومانسيين بالفن الشعبى بأسره ، ولا يسعنا الا أن نقيم هذا الفن بنفس المعايير التى نقيم بها أى شكل آخر من أشكال الفن : بمضمونه الاجتماعى وبمدى جودته .

وعلىنا فوق ذلك أن ندرك أن زيادة التهنيع تؤدي بشكل قاطع الى القضاء على الفن الشعبى . فاحتمالات تجديد الفن الشعبى اليوم بالإغتراف من حياة الفلاحين وأصحاب الحرف المبردين وأسلوبهم فى التعبير أصبحت احتمالات بعيدة جدا . ان الطبقة العاملة تمثل مضمونا جديدا وتطلب وسائل جديدة للتعبير . وقد أشتأت من خلال الحركات الثورية الواسعة « أغلن شعبية » جديدة كشيد المارسلينز أو نشيد الدولة أو أغاني الأضار فى كفاحهم من أجل الحرية . والأناشيد التى كتبها مؤلفون على درجة عالية من الوعي والمهارة – مثل برتولد بريخت وهانز أيلر – قد أصبحت هى الأغاني الشعبية الجديدة للطبقة العاملة الثورية . ان فكرة « الشعب » المتجانس الذى تسوده « روح شعبية » غامضة مبدعة ، انما هى فكرة رومانسية لا تتفق مع هذا العالم الرأسمالى المؤلف من طبقات



متعارضة والذي لن ينشأ فيه « الشعب » الموحد بالتدريج مرة أخرى إلا من خلال بوقعة الصراع الطبقي ضد الطبقة السائدة . إن المفزى المثالى الذى أضفاه الرومانسيون الألمان على « الشعب » لم يكن مجرد وهم ، بل كان أيضا مفزى رعبيا . فهو لم يكن معاديا للرأسمالية وحدها ، بل هو معاد أيضا لكافة مظاهر الصراع الطبقي . وهو يكتفى بترديد يضع عبارات عن « التضامن الاجتماعى » والقاء بضع غطلات عن « أخوة » زائفة ومناقشة .

غير أن الاحتجاج الرومانسى على الدنيا البرجوازية الرأسمالية - رغم مظاهره المتعددة - لا يبدو أن يكون واحدا من ردود الفعل المحتملة من جانب الفنان اذا وقع لم يد يسمه الدفاع عنه . فقد ظهر الكتاب والفنانون البرجوازيون الذين طوروا بقوة ودأب رائعين مذهب الواقعية ، ذلك المذهب الذى يصور المجتمع القائم على التناقض تصويرا انتقاديا .

وكانت إنجلترا وفرنسا وروسيا وأمريكا هى البلاد التى نجحت فيها بشكل خاص محاولة تصوير الواقع الاجتماعى تصويرا جديلا واضحا لا خفاء فيه ولا ابهام .

ولما كانت الرومانسية فى ألمانيا والنمسا مختلفة عنها فى البلاد الأخرى ، كذلك كان تطور الواقعية فيها أقل انطلاقا ، وآثارها أقل غنى بالقياس إلى البلاد التى شهدت الانطلاق الرأسمالى فى وقت مبكر ، واتخذ فيها هذا الانطلاق أشكالا ثورية ، أو القياس إلى البلاد التى أدى فيها التخلف الاقتصادى والاجتماعى الشديد إلى توحيد كافة الطبقات وجميع الناس على تباين مستوياتهم الطبقة فى مواجهة النظام لساند ، مما أدى إلى إيجاد توترات متفجرة فى ظل ضغط عتف . كان من أثر ذلك أن دعست المواقف الثورية بقوة لا تقلب .

### الفن للفن :

ان حركة « الفن للفن » من الحركات المرتبطة بالرومانسية . اذ ولدت في العالم الرأسمالي بعد أن كانت مرحلة الثورية قد ولت . وكان مولد هذه الحركة مصحبا لمولد الحركة الواقعية التي ترمى الى استكشاف المجتمع وقد عيوبه وأخطائه . ان صيحة الفن للفن - كما نادى بها الشاعر العظيم بودلير الذي يعتبر في أصفاهه واقصا - هي أيضا احتجاج على الموقف النفعي الصارخ والاهتمامات العملية الكثيرة للرأسمالية . انها نشأت من تصميم الفنان على ألا يتبع سلما ، وذلك في عالم أصبح كل ما فيه سلعة للبيع . وقد حاول أن يشت عكس هذا الرأي الكاتب الألماني الكبير والتر بنيامين الذي انتحر في سنة ١٩٤٠ وهو هارب من الاستبداد الهتلري . والذي ما زالت كتاباته في انتظار من يترجمها الى اللغات الأخرى . كتب يقول في سياق تفسير جديد لبودلير :

« ان منكك بودلير في السوق الأدبي ، وادراكه العميق لطبيعة السلعة ، أمحا له - أو لملهما فرضا عليه - الاعتراف بالسوق كاختبار موضوعي للاحتاج الفني .. ان بودلير أراد أن يجد لاحتاجه مكانا . فكان مضطرا الى مزاحمة الآخرين .. وكان شعره زاخرا بالحيل الخاصة التي تهدف الى التفوق على جميع الشعراء الآخرين » .

لكني لا أرى هذا الرأي ، وقد كتبت منذ بضع سنوات أقول :

« ان بودلير يرفع راية الجمال القسوة في مواجهة عالم الرأسمالية المتجرف . فالتائق الرخيص ورجل الفن الذي يشكو من فقر الدم لا يريان في الجمال الا وسيلة للهروب من الواقع ، في شكل صورة قبيحة لأحد الأولياء أو القديسين ، أو مسكن مبتذل : أما الجمال الثبت من شعر بودلير فإنه تمثال فخم من الصخر ، هو ربة المصير الحازمة النيدة ، كأنها ملاك الغضب يحمل السيف الملقب . عينها تمرى هذا العالم الذي يسوده القبح والابتئال واللاإنسانية . ان الفقر القنوع والمرضى المستور

والرذيلة المكتومة تنكشف أمام هذا الجمال العارى الباهر . كأنما تحف الحضارة الرأسمالية أمام محكمة ثورية : نرى فيها الجمال يصدر حكمه وقضاه فى أبيات من الحديد المصهور .

غير أن بنامين يضى فى تحليله الأخاذ قائلا ، ان العنصر الأساسى فى الصورة التى تكونها عن بودلير أنه :

« كان أول من أدرك - وكان لهذا الإدراك آثاره البعيدة - أن الرأسمالية بدأت تنسحب من الفنان العمولة التى كانت تمنحه إياها . فأى عمولة اجتماعية ثابتة يمكن أن تحمل محلها ؟ ليست هناك طبقة أخرى على اعتماد تقديمها ، وأنبس مكان يمكن اللجوء اليه لكسب الرزق هو سوق الاستثمار . ولم يوجه بودلير همه نحو الطلب العسارخ القصير الأجل بل نحو الطلب الكامن الطويل الأجل ... لكن كان من طبيعة السوق الذى يكشف فيه هذا الطلب ، أن يفرض أسلوبا للاتساج - والحياة - يختلف أشد الاختلاف عن أسلوب الشراء السابقين . لقد اضطر بودلير الى المطالبة بكرامة الشاعر فى مجتمع لم تعد لديه كرامة من أى نوع حتى يمنحها لأحد . »

المهم هنا أن العالم الرأسمالى لم يستطع « شراء » إنتاج بودلير ولو بشكل غير مباشر . لقد كان يتج من أجل سوق مجهول - ومن هنا عبارة « الفن للفن » - ولكنه كان يتج فى انتظار جمهور متوقع أو مستهلك متظر . أما الملاحظات التى كتبها بودلير نفسه فيها الكثير مما يدل على حيته بين الموقفين ، وبالتالي فهى تؤيد وجهة نظرى كما تؤيد وجهة نظر بنامين على السواء . ان فنه بعيد عن الدنيا الرأسمالية ، فقد أضحى عنه البقارى البرجوازى بأفقه وكبرياء . ومع ذلك فقد حرص على أن يبهرو بالخدمات المتصلة . كان بودلير يتحدث عن « قرفه » من الواقع ، وفى الوقت نفسه يتحدث عن تلك « التمتع الاوسقراطية » متعة اثارة استياء الناس . وكان معنى قرفه من الواقع التجاؤ الى الفن للفن ، ومعنى

تمتعه الاستقرائية الرغبة فى افزاع الذهن البرجوازي المنحط بجمال مخيف ، بأدوات تعذيب براقعة • كان يرفض الإنتاج من أجل المشتري الرأسمالى ، ومع ذلك كان يؤمن بالسوق الأدبى ويتج له باعتباره « الاختبار » الأخير • لقد نادى الاقتصاديون الرأسماليون بمبدأ الإنتاج للإنتاج ، واقرن بهذا المبدأ شعاران آخران : هما « العلم للعلم » و « الفن للفن » ومع ذلك نجد السوق ، فى جميع هذه الحالات ، قابلاً فى الأرضية الخلفية •••

ان شعار الفن للفن هو محاولة وهمية للأفلات الفردى من الدنيا البرجوازية الرأسمالية ، وهو فى نفس الوقت تأكيد للمبدأ السائد فى هذه الدنيا : مبدأ « الإنتاج للإنتاج » •

ونحن نجد فى إنتاج بودلير بشكل بارز عنصر الاحتجاج الرومانسى وسلاح الانتماء القاطع • كما نجده يردد فى الكثير من آرائه عن الفن ، تلك الأفكار التى كان نوفاليس أول من صاغها •••

وكذلك نجد أن مالارميه - الذى يعتبر أشد المدافعين عن الفن للفن - يطبق فى شعره القواعد التى قدمها نوفاليس على أنها مبدأ الرومانسية :

« •• منغم وزاخر بالألفاظ ذات الجرس والرين •• وليس فيها غير بضع أبيات مفهومة على الأكثر » •• وقد كتب هوجو فردريك فى كتابه « الشعر الثنائى الحديث » الذى تضمن تحليلاً مرهفاً لشعر مالارميه ، كتب يلخص رأيه فى هذه العبارة :

« ان شعر مالارميه الثنائى تجسيد للإحساس الكامل بالمزلة والانفراد • فهو يرفض كل التراث المسيحى والانسانى والأدبى • وهو ينكر على نفسه أى تأثير فى الحاضر ، ويحتفظ بمسافة بينه وبين القارىء • ولا يسمع بأن قلبه التزعة الانسانية » •

لقد حاول ما لارميه ، كما يقول هوجو فردريك ، أن يفلت من  
طوفان التفاهة :

« ان اتلجى فى نظر الآخرين أشبه بالسحب ساعة الغروب وأشبه  
بالنجوم : لا جدوى لها .. أشطبوا الواقع من أغانيكم ، فانه مألوف ..  
ان التى الوحيد الذى ينبى للشاعر أن يفعله ، أن يعمل وعينه تبحثان  
دوما عن عبارة : لم يحدث أبدا » .

فى هذا الشعر الخالص ، هذا الشعر الذى تزع منه كل واقع  
ملموس ، لا تصود نرى شيئا من ثورة بودلير ومخطئه . فقد تحول  
الاحتجاج الى تراجع صامت ، وبينما نجد فى شعر بودلير ودعوته الى  
الموت وحديثه عن « القائد القديم » وقفزه فى الفضاء .. بينما نجد فى ذلك  
نوعا من الارتقاء فى أحضان الجديد والمجهول - لا نجد فى شعر مالارميه  
غير الحواء الخالص ، لا تكاد تخفيه تلك البراقع الشفافة أو الزخارف  
العربية السحرية ، بل ولا تصود نجد فيه ذلك « العالم الخرافى » الذى  
كان نوفاليس يعتقد أنه سجد فيه نفسه ، وانما نجد علما ياردا برودة  
التلج لا تستطيع حتى الكائنات الخرافية أن تسكنه . الفن للفن يقود الى  
فراغ . وما حدث مع الرومانسية الألمانية يتكرر . فالنصر السلبي  
يتقلب مع مرور الزمن . وينتهى الفن للفن الى أنفاس مالارميه المتهافئة ،  
الى الغنائية الحاملة لدى مريديا (\*) ، وأخيرا الى الاستملاء الارستقراطى  
لدى ستيفان جورج (\*\*) الذى انطوى داخل حلقة محدودة من مريديه ،  
وأخذ فى تمجيد الشخصية الممتازة على حساب الجماهير العادية ..

---

(\*) جوزيه ماريا دو مريديا (١٨٤٧ - ١٩٠٥) شاعر فرنسى من مواليد كوبا . أبوه  
اسبانى وأمه فرنسية . اشتغل أمين مكتبة . يد من أبرز ممثلى النظرية المبدانية فى  
الشعر . جميع كل مآلتجه فى ديوان واحد يضم نحو ١٢٠ قصيدة . يعول الى القصيدة  
القصيرة الزائرة بالألوان والشديدة الأحكام من الناحية التقنية .

(\*\*) ستيفان جورج (١٨٦٨ - ١٩٣٣) يد رائد مدرسة الفن للفن فى الشعر  
الألماني . قاد حركة الخروج على المدرسة الطبيعية فى الشعر ، ووجد مكانها مدرسة  
الشكل . احتدم الخلاف بينه وبين مدرسة ميونخ التى كانت لا تزال ترى فى وفسوح  
الغنى سمة أساسية من سمات الشعر الجيد .

## الاطباعية :

كانت الاطباعية أيضا حركة ساخطة • كانت هجوما شنه رجال  
مؤهبون على ما اتصف به الفن الأكاديمي الرسمي من ادعاء وصلف •  
وقد نشر فرانسيس جوردان تحت عنوان « عشرون عاما من الفن العظيم ،  
أو دروس في الحماقة » مجموعة من اللوحات التي حصلت على الجوائز  
الرسمية في فرنسا في الربع الأخير من القرن التاسع عشر ، وألحق  
بالكتاب قائمة بأسماء الفنانين الفرنسيين الذين عاشوا في الفترة نفسها ،  
ولم يحصلوا على جوائز ولم تعترف بهم الدوائر الرسمية ، وتضم القائمة  
أسماء ديجا وبسيلي وبيسارو وماتيس وروو ودوفو وسيزان ومونه  
ورنوار وروسمو وجوجان وتولوز لوتريك وبونار • وهؤلاء هم الذين  
عاش فيهم بعد عصرهم ، في حين أن مجموعة لوحات الرسامين  
الأكاديميين - أصحاب الخطوة والرعاية - لا تبدو أن تكون أكاداما من  
الادعاء المتطرس والتفاهة المتعجرفة والرياء المتخف • فيها لوحات  
تاريخية مقبضة وإلى جانبها بعض مناظر بهيجة من طراز « الجائر » تمثل  
جنودا يرفضون أيديهم بالتحية بسالة ، ونساء عاريات يبدو لهن ناعما  
أملس كالجلايين ، وبورتريهات مؤدبة تصور سادة يسبل الاعتزاز بتناسيبهم  
من جميع مسام جلددهم ، ورجالا وقورين ملتحين تلاطفهم عرائس للشعر  
والأدب من فتيات المولان روج ، وحوريات خجولات وقديسين مصلوبين  
تزينوا للاستشهاد في أحد صالونات التجميل •

هذا النوع من الفن الأكاديمي بكلاسيكيته الفارغة ، واقتباسه  
للأشكال القديمة التي فقدت مضمونها منذ أمد طويل ، وبمثالته المصنوعة  
حسب الطلب ، وبماطقته الزائدة التي تدنى العين بأفعال زائفة ، على حين  
تكشف بخبث عن نهذ أو ساق ، هذا النوع من الفن كان من أشنع  
منتجات العالم الرأسمالي الذي يسير في طريق الاضمحلال ، فهو مؤلف  
من أكاذيب وعبارات فارغة وتضارعات مرآية مستمدة من تراث العصر  
الكلاسيكي وعصر الريئاس ، في زمن كان فيه الوقت الزائد يعنى

متنبجا زائبا مع التجارة المكشوفة المارية • ولم يكن ذلك يحدث في الفن وحده بل وفي كل مجال : فالسياسي الرجعي الذي يعلن في عصر يوم من أيام الأحد تمسكه « بالحرية والاخاء والمساواة » بينما يلف علم الثورة المثلث الألوان حول وسطه كالشفرة ، لا يختلف في وقته - الا من حيث الدرجة - مع الرسام الذي يستير الأشكال والظلال من العصر الكلاسيكي حتى يخدع الجمهور عن طبيعة العالم الذي يعيش فيه • ان هؤلاء الأبطال الأكاديميين الذين انحدروا بتيان ورأسين الى مستوى صامى الأكليسيات والذين كانوا لا يتأون يرددون شفاههم أو يرسمون بفرشهم كل «جيل» و « رفيع » ، والذين كانوا دائما يتشوقون غيظا من « انحلال » غيرهم ، كانوا هم أنفسهم صورة مجسدة لأسوأ وأبشع أشكال الانحلال • فأي شيء أشد انحلالا من أن يتصرف المرء في عالم احتل كل ما فيه ، وكأننا كل شيء على ما يرام ، وكأننا أهم ما في الوجود أن نكرر - بمختلف المبارات الطنانة - ما سبق للكلاسيكيين أن عبروا عنه بكل قوة وأصالة ، اذ كان هو تجربة عصرهم وخبرته •

و ضد هذا التزييف الفني الذي يرصع صدره بالأوسمة ويخفي عورته بأغصان الغار أعلن الانطباعيون ثورتهم • وعندما كتب كوربيه (\*) الذي أسهم فيما بعد في كوميون باريس - رسالته المترة الى وزير الفنون الجميلة يرفض فيها وسام اللجيون دونير الذي منح اياه ، كان كمن يعزف النشمة الأولى في لحن طويل •

• لم يكن يسمي قبوله في أي حال أو في أي وقت • ومن الأولى ألا يسمي قبوله اليوم حين تتكاثر الحياة في كل ميدان ، وحين لا يملك الضئير الاسمي إلا أن يتصره القلق لكل هذه الأمانة وهذا القدر • وضميري كفتان لا يمكن أن يرضى بقبول منحة تفرضها على يد الحكومة • فليست الدولة مؤهلة للحكم في شؤون الفن • •

---

(\*) جوستاف كوربيه ( ١٨١٩ - ١٨٧٧ ) رسام فرنسي • كان صديقا لبوديلرومونا مثله بالمبادئ الثورية التي أدت الى ثورة ١٨٤٨ • اشترك في الحركة الثورية ايام كوميون باريس سنة ١٨٧١ واضطر بعدها الى اللجوء الى سويسرا حيث تلقى نفيه •

ثم يقول كوريه في موضع آخر من رسالته : انه مما يقضى على الفن  
 • أن يضطر الى التزام الوفاق الرسمي ويحكم عليه بالفاتهة المقيمة ،  
 وكان ذلك اعلانا للحرب على الفن الأكاديمي الرسمي • ان كوريه الذي  
 اتمد بنف عن « الوفاق الرسمي » والذي رسم فلاحين وعمالا ومناظر  
 طبيعية وفاكهة وأزهارا بأسلوب « طبيعي » قوى وهو يمسك بفرشاته كأنه  
 يمسك ( بالسطرين ) ، لم يكن قناتا انطباعيا ، لكن قفزته من فوق حائط  
 المعرض الى أحضان الطبيعة ، الى صفوف الشعب ، الى طراجة الضوء  
 واللون كانت نموذجا أمام الانطباعيين • يقول سيزان عنه :

« انه بناء يستخدم الأحجار • ويستخدم المصيص بخشونة ويسره  
 وهو قادر على خلط الألوان •• ليس في هذا المصير من يفوقه • انه يحق  
 له أن يشمر أكماله وأن يميل قبته الى ناحية ، فحزبات فرشاته كضربات  
 الكلاسيكيين ••• انه عميق ورصين ورقيق • وله رسوم للرايا ، ذوات  
 لون ذهبي كالقمح الناضج : انى معجون بنسائه الماريات • ان لألوانه نكهة  
 القمح •• ويا لأولئك القتيات ! انهن نكهة منشطة ، وتسامح ، واسترخاء  
 لطيف وراحة لم يقدمها لنا مابيه أبدا • »

وكان كوريه رساما يصور الطبيعة والناس • وكذلك كان  
 الانطباعيون الذين تبعوه مستكشفين لواقع جديد ، مستبد بهم الرغبة في  
 تصوير أناس عصرهم وموضوعاته • لقد اقترح مابيه - صديق بودلير ثم  
 زولا من بعده - اقترح على محافظ باريس ألا تغطي حوائط قاعات  
 الاجتماع نفي الأوتيل دوفيل بلوحات تاريخية أكاديمية بل بأشخاص  
 وموضوعات من العصر الجديد ، بالأسواق ومحطات السكة الحديد وكبارى  
 السين والحدائق العامة الناصة بالتانين • لقد اتجهت الانطباعية - كالطبيعة  
 في الأدب ، وهى معاصرتها تماما - بأبصارها الى العالم المعاصر المحيط بها ،  
 تتأمل الأشياء المادية باهتمام صريح ، بلا خوف أو تكتم ، حتى اذا كانت  
 تلك الأشياء قبيحة أو شوهاء • ولقد صاغ مابيه هذا الموقف بقوله :



« ان الرسام اليوم لا يقول : انظر الى هذه اللوحات الخالية من الخطأ ،  
بل يقول : انظر الى هذه اللوحات الصادقة • وهذا الصدق هو الذى  
يضىء على اللوحات طابع الاحتجاج ، رغم أن كل هم الفنان قد يكون  
منصبا على تسجيل انطباعه » •

ويضيف مانيه أنه لم يكن يقصد الاحتجاج فى البداية ، لكن رد  
الفعل العنيف الذى قابله به الأكاديميون والجمهور الذى أفسدوه اضطره  
الى الاحتجاج على هذا التصب وضيق الأفق • وفى سنة ١٨٧٤ عرض  
كلود مونيه فى قاعة المرفوضين لوحة بعنوان « شمس مشرقة - انطباع »  
ومن هنا نشأت كلمة الانطباعية أو التأثرية ، اذ تأثرت هذه اللوحة  
صيحات غضب سخي • وبدا الطابع الكفاحي للحركة الجديدة واضحا •  
ومنذ ذلك ، كانت الانطباعية أيضا ظاهرة ذات طابع مزدوج ، وكان  
ميزان - الذى لا يقل ذكاءه عن موهبته ، والذى سار بهذه الحركة  
الجديدة الى ذروتها ، وفى الوقت نفسه الى نهايتها - كان على وعى بهذا  
التناقض الداخلى • فهو يقول عن الأساندة القدامى :

« انهم قادرون على تأمل التفاصيل • وكافة أجزاء الصورة تبقى دائما  
حاضرة • ممك لا تنيب عنك • كأنما يدور النجم كله فى رأسك بنض النظر  
عن التفصيل المحدد الذى تدرسه • انك لا تستطيع أن تتزعج شيئا من هذا  
الكل • فهم لم يكونوا يشتغلون بأسلوب التزيين كبا نفل • • •  
وعندما تطلع ميزان الى لوحة دلاكروا \* المسماة « نساء الجزائر »  
صاح :

« اتنا جميعا موجودون فى هذا الرجل دلاكروا ! • • • كل شيء  
مترايط ، مشغول من زاوية اللوحة كلها • • •

---

(\*) أوجين دلاكروا (١٧٩٨ - ١٨٦٣) أبرز السباني التحررى شليل دلاكروا •  
عرض أول لوحة له «دانتى وفرجيل» فى صالون باريس فى ١٨٢٢ ، والتالت للوحة كتيرا  
من النقاش والاضرام بما فيها من انطلاق وعشوة لم يكونا مالوفين فى الفن النسام  
السائد وقتها •

لقد أدرك سيزان أن الأسلوب الذى أصبح سائدا هو أسلوب الترييق ، وأن أحدا لم يعد ينظر الى اللوحة فى مجموعها • لقد ضاعت تلك الوحدة الرائعة ، لا فى الفن وحده بل وفى الواقع الاجتماعى أيضا • وكان دلاكروا الذى لم تخدم فيه بعد نيران الثورة ، والذى كانت أشجانه الرومانسية تعبر عن إحساس عميق بالانسانية المكافحة ، كان آخر الرسامين الذين تجلت فيهم النظرة الى الانسان كوحدة مترابطة - تلك النظرة المميزة لعصر الرنسانس - وقد تجلت هذه النظرة فيه بأسلوب جديد أصيل - وبحماسة تكاد تصل الى درجة الحمى • كتب بودلير يقول عنه : « ان أعمال دلاكروا تبدو لى أحيانا وكأنها فن تذكر وتأمل عظيمة الانسان وأثنواقه الطيبة •• ان اللوحة الجيدة الصادقة فى التعبير عن الرؤيا التى ولدتها ، ينبغي أن تنشأ وكأنها دنيا قائمة بذاتها •• ان الميزة الرئيسية لمقربة دلاكروا أنه لا يعرف الانحلال اطلاقا ، ولا ترى فيه غير التقدم •• ان أوجين دلاكروا لم يفقد أبدا آثار نشأته الثورية •

ويمضى بودلير فيقارن بين دلاكروا وستاندال ، هذا الكاتب الذى جمع بين التنوير والثورة والرومانسية ، وبين العاطفة والعقل ، وبين الزهو الفردى والوعى الاجتماعى ، وبين حرارة الشهور وقسوة التعبير ، وكل ذلك فى وحدة حافلة بالتوتر • لقد انتهت هذه الوحدة مع دلاكروا • وأسلوب الترييق الذى يتحدث عنه سيزان انما يكشف عن عالم ممزق • وقد صاغ سيزان المبدأ الجديد للانطباعية أكثر من مرة :

« لا يبدو الفنان أن يكون جهاز تسجيل للمدركات الحسية ••• لا نظريات وانما عمل •• فالنظريات تفسد الناس ••• إنما نحن قوضى لامة • أنا أتى قبل موضوعى وأضيق فيه •• ان الطيبة تخاطبنا جميعا • وأسفاه ! ان المناظر الطيبة لم تصور أبدا • ان الانسان يجب أن يحتفى تماما من الصورة ، ويستغرق كليا فى الطيبة والمنظر ••• ذلك الاختراع البوذى العظيم ، الترفاتا ، الاطمئنان بلا عواطف حارة ، بلا روابط ••• وانما بالألوان ! الانطباعية •• ماذا معنى ؟ انها المزج البصرى بين الألوان ،

هل تفهمنى ؟ انها تفكيك الألوان على اللوحة ثم إعادة تركيبها فى العين . .  
والواقع أنه ليس هناك أخطر على الرسام من أن يشتغل بالأدب ( ومع  
ذلك كان دلاكروا نفسه « مشتغلا » بالأدب بحماسة ! ) ان اللوحة  
لا تمثل شيئا ، ولا ينبئ لها أن تمثل شيئا غير الألوان ، ( ولسترجع قول  
مالارميه : ان القصيدة لا تتألف من أفكار بل من كلمات ) .

ان الانطباعية التى تفكك العالم وتحوله الى ضوء وألوان ، وتسجله  
على أنه نتيجة للإدراك الحسى ، أصبحت بشكل متزايد تميرا عن علاقة  
بالغة التعقيد بالغة التداخل بين الذات والموضوع . فالفرد الذى فرضت  
عليه البزلة ، والذى تدور أفكاره حول ذاته ، انما يعرف العالم كمجموعة  
من المؤثرات الحسية ، والانطباعات والأحوال النفسية ، « كفوضى  
لامعة » ، كـ « تجربة » خاصة ، وأحاسيس « شخصية » . ان الانطباعية فى  
الرسم تقابل الوضعية فى الفلسفة . . فهذه بدورها تسمح بالآى يكون العالم  
أكثر من تجربة « خاصة » ، وأحاسيس شخصية ، وليس واقعا موضوعيا  
موجودا بشكل مستقل عن حواس الفرد . ان عنصر السخط فى الانطباعية  
يحد من أثره عنصر آخر هو عنصر الفردية الا أدوية المراوغة غير  
المقاتلة ، هو موقف المتفرج الذى لا تضيئه غير انطباعاته ، والذى لا يترجم  
تغيير العالم ، والذى لا تزيد بقعة الدم فى نظره عن أن تكون بقعة لون . .

وهكذا كانت الانطباعية بمعنى من المعانى ، عرضا من أعراض  
الاضمحلال ، من أعراض تفتت العالم وانعدام انسانيته . لكنها كانت  
فى الوقت نفسه فى الفترة الطويلة لازدهار الرأسمالية البرجوازية  
الممتدة بين ١٨٧١ و ١٩١٤ قمة رابطة من قمم القرن البرجوازى ، كانت  
هى الحريف الذهبى ، والحصاد المتأخر ، وثرثرة ضخمة أضفت الى وسائل  
الفنان فى التعبير .

انما ينبغى أن ننظر الى جانبى الصراع ، وإلى شقى التناقض الداخلى .  
فحتى تقيم الانطباعية تقيما عادلا ينبغى أن نتعرف بطابعها الذى حددته  
ظروفها الاجتماعية ، وأن نقدر ما أنتجته من روائع خالدة .

## الطبيعية :

كانت الحركة الطبيعية فى الأدب أشد سخطا وأعلى صوتا فى الاحتجاج من الحركة الاطباعية ، لكنها كانت بدورها تعاني من التناقض الداخلى . وقد صاغ زولا عبارة « الطبيعية » ليصف بها شكلا خاصا حادا من أشكال الواقعية ، وذلك حتى يميز الحركة الجديدة عن ذلك الحشد من الحمقى ذوى التوايا الطيبة ممن يريدون أن يصفوا كتاباتهم الأدبية المختلفة « بالواقعية » . غير أن المؤسس الحقيقى للطبيعية هو فلوير الذى فتح الطريق أمام الحركة الجديدة بروايته « مدام بوفارى » . كتب زولا يقول :

« لقد ساعد فلوير الكلمة الصادقة الحقة فى ميدان الأدب ، الكلمة التى كان الجميع ينتظرونها ، ومكنها من أن تشق طريقها » . ان مدام بوفارى من الواضح والكمال ، بحيث أصبحت تمثل طرازا فى الأدب ، أصبحت نموذجا أساسيا لهذا اللون من ألوان الفن » .

وقد يبدو غريبا للوهلة الأولى أن يقوم فلوير - الذى لم يكن أقل من بودلير حبا للجمال ، والذى كان موضوع روايته نوعا من العذاب بالنسبة اليه - أن يقوم بتصوير الواقع الراكد الهامد لحياة البرجوازية الصغيرة فى الزيف بهذه الدقة والقدرة الفنية . لكن هذا الاحتجاج الذى وجهه فلوير كان بدوره تعبيرا عن احتقاره لما فى الدنيا البرجوازية من تفاهة ووضاعة وسخف ، وهو نفس الاحتقار الذى دفع بودلير الى اعلان قرار اتهامه لهذه الدنيا بقصائد آية فى الجمال . وقد كتب فلوير الى جورج صائد يقول : انه ليس من حق الفنان « أن يصر عن رأيه فى شيء أيا كان . فهل جئت أن عبرت الآلهة عن رأى ؟ .. انى أعتمد أن الفن العظيم موضوعى وغير شخصى .. انى لا أريد حبا أو كراهية ، لا شفقة ولا غضبا ... ألم يشأ الألوان بعد ليحتل العدل مكانه فى ميدان الفن ؟ ان نزاهة الوصف عندئذ يصعب لها جلال القانون » .

يبد أن هذه النزاهة تمثلت فى الواقع فى بضخ عنيف للمجتمع

الرأسمالى كله ، بما فيه من يمين ويسار ، من أصحاب حوانيت وعمال ،  
وكان من تيجتها شعور مرير بخيبة الأمل ازاء البشر ، ازاء الكائنات  
الانسانية عموما .

« ان هيجية الانسان التى لا تبدل تملأ نفسى بحزن أسود ... ان  
القرق الهائل الذى أشعر به نحو معاصرى يدفع بى دفعا الى الماضى ...  
أما ما يبقى له فهو هذا :

« ليس أمام القنان غير سبيل واحد : أن يضحي بكل شئ من أجل  
الفن . ينبغى أن ينظر الى الحياة كوسيلة لا أكثر ، وأول انسان يمدد عن  
الصورة ينبغى أن يكون شخصه نفسه ... ان للأرض حدودا ، لكن  
غياوة الانسان ليس لها حدود » .

وتيجة هذا الموقف هى انعدام كل أمل ، هى اليأس المطلق الذى  
عانت منه مدام بوفارى : فهى تسعى الى الفرار الى عالم من أحلام  
الهستيريا الرومانسية ، لكن يشها ترفض اطلاق سراحها وتضم على  
خفها بقسوة وإصرار . ان هذه الرواية الرائعة القاسية هى النموذج  
الكامل للمذهب الطبيعى ...

وقد أسهم زولا أيضا فى ابتداء نظرية «الرواية العلمية» ، وان كان  
قد قال « ان تأمل العالم تأملا باردا ليس أمرا مرغوبا فيه بل انه فى الواقع  
أمر مستحيل » ، وقال أيضا « ان عصرنا هو عصر العلم ، وينبغى للكاتب أن  
يطبق مكتشفات داروين وكلود برنار : نظرية أصل الأنواع ، وقانون  
الأثر الحاسم للبيئة ، وقوانين الوراثة ... » وهو لم يعرف ماركس وإنجلز ،  
ولذا لم يشر الى صراع الطبقات أو اتجاهات التطور الاجتماعى ، وإنما  
تحدث فقط عن الكائن البشرى على أنه مخلوق حيوانى سلبى ، من نتاج  
الوراثة والبيئة ، ليس فى وسعه الافلات من المصير المحتوم . فلا انسان  
بالنسبة اليه ليس مؤثرا بقدر ما هو متأثر بالظروف القائمة بالفعل . ومن  
الطريف أن مالارميه مثل « الشعر الخالص » قد أعجب برواية «القاتل»  
وبما يلتزمه مؤلفها من موضوعية ، وقد حتم تعليقها عليها بقوله : « اتنا

يمش في عصر أصبحت الحقيقة فيه هي المعبرة عن الجمال ، • ورغم أن الطبيعية والفن للفن يقفان على طرفي نقيض ، إلا أننا نستطيع أن نلمح بينهما رابطة خفية • فزولا الذي يصور البؤس الاجتماعي بقسوة لا ترحم ، والذي عرّى الامبراطورية الثانية حتى أبدى لنا أدق أحوالها ، بقي سنوات طويلة يرفض الوصول الى نتائج سياسية •

« نحن لم نتجاوز بعد مرحلة التحليل • وما زال أماننا شوط طويل حتى نصل الى التركيب ••• ان تلك مهمة المشرع ، فعليه أن يدرس الأمر ويتدخل لتصحيحه • ليس ذلك من شأنى •

واقضى وقت طويل حتى جاءت قضية دريفوس ، وكتب زولا كتاباته الرائعة « انى اتهم ا » وعند ذلك غير موقفه ، وأصبح قادراً على أن يقول ( بوبنها سيق من جاءوا بعده من دعاة الواقعة الاشتراكية ) : « ان الدراسة التفصيلية لواقع اليوم ينبئ أن تؤدى الى التطلع الى ماسيكون عليه التطور فى الهند ، • فهنا فقط ، عندما أدرك أخيراً الحاجة الى الاشتراكية كتب فى مفكرته الخاصة :

« ان البرجوازية تخون ماضيها الثورى حتى تحمى امتيازاتها الرأسمالية ، وتحافظ على وضعها باعتبارها الطبقة الحاكمة • فهى بعد أن استولت على السلطة لا تريد النزول عنها للشعب ••• وهكذا لا بد أن تحجر البرجوازية بالتدريج • وهى الآن تتحول الى حليف للرجعية والكنهوتية والسكرية • وينبئ لى أن تؤكد المرة بعد المرة أن البرجوازية قد خانت ، فقد انتقلت الى صفوف الرجعية من أجل الاحتفاظ بسلطانها وثروتها • وكل الآمال مقودة الآن على قوى الهند التى تقف بجانب الشعب • »

لقد صور زولا فى رواياته هذا كله - انحلال البرجوازية وبؤس الشعب المادى ومقاومة الطبقة الساملة - لكن دون أمل فى الشعور على حل ، وكأننا هو كابوس لا ينتهى • وفى هذا التصوير « الموضوعى » للظروف الاجتماعية المفزعة ورفض تصويرها كظروف قابلة للتغيير -

تكمُن قوة المذهب الطبيعي ويكمن ضعفه أيضاً ، هنا ثأنيته • فهناك لحظة يكون على الطبيعة فيها أن تختار بين الانطلاق نحو الاشتراكية أو الانحدار الى القدرية والرمزية والنموض والنسيه والرجيمه • وقد اختار زولا الطريق الأول ، لكن كثيراً من رفاقه اختاروا الطريق الثاني • « تين » (\*) مثلاً أفرغه كوميون باريس ، حتى كاد يفقده الصواب فأصبح نصيراً للفن الديني التزمت • وهاسمانز (\*\*) مثلاً ، بحث أولاً عن ملجأ في دنيا المرض والانحراف ، ثم ارتضى آخر الأمر في أحضان الكنيسة الكاثوليكية • وبول بورجيه مثلاً ، عاد يدعو الى نوع من المسيحية العاطفية • فإذا أدخلنا في اعتبارنا أيضاً أن ابنن وجيرهارد هاولمان اتجهوا نحو الرمزية والتعمية • وان سترندبرج انضمس في الرومانسية الجديدة والايمان الجامع بالحرفات - استطعنا أن ندرك الطابع المختلط للمذهب الطبيعي وموقفه الملتبس بالمهم • فمن هذا الموقف يمكن على السواء السير في هذا الطريق أو ذاك ، الى الأمام أو الى الوراء •

#### الرمزية :

عندما اتجهت الطبيعة الى الرمزية والتعمية كان لذلك أسبابه الاجتماعية ، لكنه كان راجعاً أيضاً الى المنهج الخاص بالمذهب الطبيعي ذاته • فجميع الحركات الفكرية والفنية السالطة في العالم الرأسمالي تعرض دائماً للحظة حاسمة ، وذلك عندما تتمكن إحدى الحركات الثورية - لا مجرد حركة من حركات الاحتجاج - من تحريك الجماهير ، أي عندما تبدأ الطبقات في العمل : فهكذا كانت الثورة الفرنسية ، وثورة سنة ١٨٤٨ ، وكوميون باريس - من نقاط التحول بالنسبة للأدب والفن

---

(\*) هيبوليت تين (١٨٢٨ - ١٨٩٣) فيلسوف وفنان وفيلسوف فرنسي • أبرز التأثير المتبادل بين العوامل المادية والعوامل النفسية في تطور الانسان ، وأدخل قواعد البحث العلمي في دراسة الأدب والتاريخ والفن •

(\*\*) جوردن كيرل هايسمانز (١٨٤٨ - ١٩٠٧) روائي فرنسي • والده هولندي • فاز ببيودلير ، ثم بزولا وزيند منه من مؤسسي المذهب الطبيعي • لاعتنق الكاثوليكية سنة ١٨٩٢ ، وانتقل من وقتها الى تحليل الجوانب الروحية في الحياة المعاصرة •

كما كانت بالنسبة للسياسة • اذ اضطر الفنانون ازاء كل حدث من الأحداث الى تحديد موقفهم : الى جانب التقدم أو الى جانب الرجعية • وكان لأول ثورة يقودها العمال ، ولاستيلائهم المؤقت على السلطة فى كوميون باريس ، أثر لا يمكن أن يحصى • وترك الفزع الذى تملك الرأسمالية بصماته على المفكرين ابتداء من هيوليت تين الذى كان فى أخريات أيامه ، حتى فردريك نيتشه الذى كان شابا فى مطلع حياته وكان الكوميون بالنسبة لهم جميعا صدمة لا تنسى • ومع ازدياد دور الطبقة العاملة ، ازدادت صعوبة الاكتفاء باعلان السخط داخل الاطار البرجوازى ، وزاد الصراع الطبقي من مطالبة المثقفين الساخطين بتحديد موقف واضح • كان عليهم أن يختاروا بين التحالف مع العمال أو الانضمام الى الرجعيين ، أما الطريق الثالث فكان وهما : اذ أن اختيار موقف الاستقلال الظاهرى كان فى الواقع تأييدا للأوضاع القائمة وعملا ضد قوى المستقبل •

كانت الطبيعة تعتقد أنها تصف الظروف الاجتماعية • بموضوعة علمية • • لكنها كانت «موضوعة» خادعة • فالطبيعة كالانطباعية لم تستطع أن ترى أن تلك الظروف هى صراع بين الماضى والمستقبل ، بل كانت ترى فيها حاضرا ثابتا لا يتغير • لم تنظر اليها فى حركتها وتحولها ، بل رأت فيها لحظة ثابتة فى الزمن • وعندما كان تين لا يزال تقديميا ، كتب الى زولا الشاب يقول :

« لو أنك انزلت فى فراغ ووصفت لقارئك قصة يائسة عن وحش أو مجنون أو بائس مريض ، فلن تزيد على أن تخيب أمه • • • لا بد أن يكون الفنان الحق واسع الاطلاع رحب الأفق ، مما يمكنه من رؤية الصورة كاملة • ان كتاب اليوم يتخصصون أكثر مما ينبغي ، وينزلون عن العالم ويشتملون بالفحص المكروسكوبى للأدوار الفردية ، بدلا من الاتجاه بأبصارهم نحو المجموع • •



لقد فقد الفنان هذه النظرة الكلية ، كما أكد سيزان ، ولم يكن لدى الطبيعة ترتيب للأولويات فى نظرتها الى الواقع ، فالتفصيل العرضى والتفصيل ذو الدلالة يحيطان لديها بنفس القدر من الاهتمام . حوار جوهرى أو حدث حاسم ، وكذلك طنين محلة أو دخول امرأة تبيع اليض تقطع ذلك الحوار أو الحدث ، كلها تعتبر على قدم المساواة من حيث « الواقعية » ، وبالتالي فهى على قدم المساواة من حيث الأهمية . ان هذا التسجيل الفوتوغرافى للأوضاع ، وهو التسجيل الذى يراها فى حالة ثبات لا فى حالة حركة ، قد أدى الى خلق احساس باعدام المنى ، وإيجاد جو خائف من السلبية الداهية الى اليأس ، وبذلك كانت الطبيعة الى حد ما مقدمة للإجهاضات اللائسائية ، ومندخلة الى التسليم اليأس « للأشياء » التى جعلتها قوانين الانتاج الرأسمالى غير الانسانية قادرة على كل شيء ، وهى الأشياء التى عبرت عنها الفنون فيما بعد تميرا أكثر صراحة وتجعجا ، لقد كشفت الطبيعة عن التفت والتعب والنفاد التى تطفو على سطح العالم البرجوازى ، لكنها لم تستطع أن تمضى الى أبعد وأعمق ، فتصرف على تلك القوى التى كانت تنهيا لتغيير ذلك العالم واقامة الاشتراكية .

ولهذا كان من الحتم أن يتجه الكاتب ذو النزعة الطبيعية الذى لا يستطيع أن يرى شيئا أبعد من مساوىء العالم الرأسمالى ( الا اذا سار نحو الاشتراكية ) . . . كان من الحتم أن يتجه الى الرقزية والعموض ، وأن يذهب ضحية لرغبته فى اكتشاف الحقيقة الكلية المبهمة ، ومعرفة معنى الحياة ، كل ذلك بعيدا عن حقائق الواقع الاجتماعى .

#### الفرية :

كان جان جاك روسو اول من استخدم تميز « الفرية » . لقد ادرك انه عندما يتولى بعض النواب « تمثيل الشعب » ، فان هذا الشعب لا يمارس سيادته بنفسه ، ويبدأ فى الانزلال داخل وطنه ، ويشعر

بالثرية • وقال روسو : أن الهيئة الثابتة يمكن أن تكون أداة للحكم ، لكنها لا يمكن أن تكون أداة للتصير عن الإرادة العامة •

• أن النواب لا يمثلون الشعب ولا يمكن أن يمثلوه • والسيادة لا يمكن أن تمارس بالانابة ، إنما إما أن تمارس بالذات أو لا تمارس أصلاً • وليس هناك طريق وسط • ( العقد الاجتماعي ) •

غير أن الظروف تحددت والدول اتسعت ، فلم يكن مفر من تقسيم سلطة الدولة ، والاعتماد على أسطورة « التمثل الشعبي » • لكن ذلك أدى بصورة حتمية إلى التفسرية ، وتركيز السلطة ، وضياح الحرية والديمقراطية •

ثم جاء هيجل ، ومن بعده ماركس الذي كان في مطلع حياته ، فطورا فكرة التثريب من الناحية الفلسفية • قال : ان بداية تفرق الإنسان تشأ من انفصاله عن الطبيعة عن طريق العمل والاتاج • ومع ازدياد قدرة الإنسان على السيطرة على الطبيعة ، وعلى تحويل العالم المحيط به ، تجده يواجه نفسه كشيء غريب • اذ يجد نفسه محاطاً بأشياء هي من نتاج عمله ، لكنها مع ذلك توجه إلى تخطي حدود سيطرته وتكسب في ذاتها قوة متزايدة •

ان هذه الثرية ضرورية لتطور الإنسان ، ولكن لا بد من التقلب عليها باستمرار ••• وذلك حتى يمس الناس كيانهم في أثناء عملية العمل ، وحتى يجنوا أنفسهم مرة أخرى في نتاج عملهم ، وحتى يوجدوا أوضاعاً اجتماعية جديدة لا يكونون فيها عبيداً لنتاجهم بل سادة له • ان صاحب الحرفة - وهو خلاق في حرفته - يشر بالاعتماد إلى عمله ، ويمكن أن يحس بشعور شخصي نحو انتاجه • لكن ذلك يصبح مستحيلًا مع تقسيم العمل لصاحب الانتاج الصناعي • فالعمل الأخير لا يمكن أن ينشأ لديه شعور بالوحدة مع عمله أو حتى مع نفسه ليواجه به هذه « الثرية » • ان موقفه من نتاج عمله هو موقفه « أزاء شيء غريب عنه يستطيع أن يتحكم

في شخصه » • انه يترب عما يصنعه وعن كيانه ذاته ، هذا الكيان الذي يضع في عملية الاتاج • وعند ذلك ...

» يبدو العمل كأنه عذاب ، والقوة كأنها ضعف ، والاتاج كأنه عجز ، وطاقة العمل الجسدية والروحية ، أى حياته الشخصية - فما الحياة ان لم تكن هي النشاط ؟ - كأنها نشاط موجه ضده ، مستقل عنه ، وغير متم اليه •

في الأوضاع الاجتماعية البدائية ، كالاتصاد الطبيعي الذي كان سائدا في بداية المصور الوسطى ، تبدو العلاقات الاجتماعية بين الناس (علاقة المالك بالفلاح ، وعلاقة المشتري بصاحب الحرفة ... الخ) تبدو في شكل علاقات شخصية بينهم • أما في مجتمع متطور يتج السلع فانها تتخفى في شكل علاقات اجتماعية بين الأشياء • أى بين منتجات العمل • ان صاحب الحرفة يتج شيئا محددا من أجل مشتر محدد • أما صاحب المصنع فلا يمتبه ماذا يتج مصنعه أو من أجل من • فأى اتاج بالنسبة اليه هو مجرد وسيلة للربح • والمشتلون بالتبادل التجارى غرباء تماما أحدهم عن الآخر • وكذلك فان السلطة المنتجة منفصلة تماما عن الرجل الذي أنزلها الى السوق ، وقد عرض برتولد بريخت هذه الفكرة بقوة في « أغنية التاجر » اذ يقول :

من أين لي أن أعرف ما الأرز ؟

ومن أين لي أن أعرف شخصا يعرف ما هو ؟

أنا لا أدري ما الأرز

كل ما أعرفه هو منته

نحن نتحدث عن اتجاهات الأسعار ، وعن الأوراق المالية ، وبذلك نتصرف بأن هناك حركة مستقلة غير انسانية للأشياء ، حركة تحمل معها الكائنات الانسانية كما يحمل تيار الماء فروع الأشجار • وفي هذا العالم الذي يحكمه اتاج السلع ، يتحكم التواء المنتج في الشخص المنتج ،

وتصبح الأشياء أقوى من الناس • تصبح الأشياء كائنات غريبة تلقى  
بظلال طويلة وكأنها « القدر » نفسه •

يشير المجمع الصناعي اذن بشحول العلاقات بين الناس الى علاقات  
بين الأشياء ، ويتميز أيضا بازدياد تقسيم العمل والتخصص • فلانسان  
اذ يعمل ينشأ ، وينقسم كيانه الى أجزاء • يفقد ارتباطه بالكل ، ويصبح  
أداة ، ترسا صغيرا في آلة ضخمة • ولما كان هذا التقسيم للعمل يجعل دور  
الانسان جزئيا ، كذلك تصبح نظرته للأشياء محدودة ، وكلما زادت  
عملية العمل تقدما نقص مقدار ما تتطلبه من ذكاء وزادت حدة انفصال  
الواحد عن الكل • وكلما زاد الانتاج اتساعا ، زادت الشخصية تضائلا •

ان فرانز كافكا ، وهو الفنان الذى شعر بغربة البشر بحددة تفوق  
شعور جميع الفنانين السابقين عليه ، يقول فى حديث له عن نظام تايلور  
( وهو نظام يهدف الى تحويل العامل تحويلا تاما الى جزء من الآلة ، وذلك  
عن طريق الانتاج الواسع الذى يستخدم السيور التى تنتقل بين العمال ) :  
« أنه لا ينحط بالعمل وحده بل ينحط قبل كل شيء بالكائن الانسانى  
الذى يشكل جزءا منه • ان الحياة على النمط التايلورى تعتبر لعنة رهيبة  
لا يمكن أن ينشأ عنها غير الجوع والبؤس ، بدلا مما تسمى اليه من الثروة  
والربح • وهذا ما يسمونه بالتقدم » • وقال له محدثه • • « التقدم نحو  
نهاية العالم » • فهز كافكا رأسه قائلا : « ليت ذلك على الأقل » كان شيئا  
مؤكدًا ! انه غير مؤكد • • ان « سير » الحياة يحمل الواحد منا ولا ندرى  
الى أين • لقد أصبح الواحد منا شيئا جمادا ، أكثر مما هو مخلوق حى • •

غير أن الانسان لا يعانى فقط من انطماس شخصيته بشكل متزايد  
نتيجة لتزايد معرفته وخبرته ، فهو يعانى أيضا من ازدياد العلاقات  
الاجتماعية والظروف المحيطة به ضوحا وابهاما • •

كتب روبرت موصل (\*) فى كتابه « انسان بلا صفات » :

« ان عيش الناس ما قد اتسع وازداد ، وعلاقاتهم بعضهم البعض تداخلت وتشابكت ، بحيث لم يعد فى وسع أى عين أو ارادة أن تنفذ الى مسافة تذكر : وكل انسان يضطر فى خارج النطاق الضيق لعمله الى الاعتماد على الآخرين كالطفل الصغير . ان عقل الانسان لم يكن مقيدا فى يوم من الأيام بقدر ما هو مقيد اليوم ... على حين هو يتحكم فى كل شىء » .

وفى سياق كلمة عن روسو كتب موصل يقول :

« لا بد من المحافظة على قوة الحياة كاملة غير مجزأة .. ان الحضارة المبنة على تقسيم العمل اجتماعيا ونفسيا ، هذا التقسيم الذى يحطم وحدة الحياة ويحولها الى أجزاء متناثرة ، انما هى الخطر الأكبر الذى يهدد روح الانسان » .

ويقول على لسان أولريتش ، وهو « الانسان بلا صفات » : ان المرء « كان يستطيع فى الماضى أن يصبح انسانا وهو مرئاح الضمير أكثر مما يستطيع اليوم » ، وهو يرى أن « مركز الثقل فى المسئولية اليوم لم يعد فى العلاقات بين الناس بل فى العلاقات بين الأشياء .. » ثم يشكو فى موضع آخر من : « القحط الداخلى ، والمزيج السقيم من الاهتمام بالتفاصيل واهمال الكل ، والقاء الكائن الانسانى فى صحراء من التفاصيل ... » .

ليس هناك اسم يحدد شيئا . كل شىء يظله الضباب والمجهول . والأسماء المختصرة التى تطلق على المصانع والمؤسسات الكبرى تبدو كأنها كتابات هيرغليفية بين يدى قوة غامضة مجهولة . ان الفرد يواجه آلات ضخمة غير مفهومة وغير شخصية تبلغ من القوة والضحامة حدا يملؤه

---

(\*) روبرت موصل (١٨٨٠ - ١٩٤٢) مؤلف نمسوى . تعتمد شهرته على رواية واحدة هى رواية «رجل بلا صفات» وقد استغرق تأليفها عشرين عاما . وقد موسومة شخصية من حياة النمسا وتاريخها فى سنوات ما بين الحربين ، وتقع فى نحو اثنى صفحة .

احساسا بالعجز . من الذى يتخذ القرارات ؟ من الذى يوجه الأعمال ؟  
الى من يتوجه المرء طلبا للعزل والمساعدة ؟ هذه هى الأسئلة التى تتردد  
المرّة بعد المرّة فى كتابات كافكا الرائعة مثل « المحاكمة » و « القلعة » .  
ان أشخاصا غامضين غير محددين قابضين على السلطة يستطيعون  
جوزيف ك . ليحاكموه ويصدروا عليه حكمهم ، ثم ينفذوا فيه الأعدام .  
أما البيروقراطية الكونت « وست وست » مالك القلعة البعيدة النال التى  
يحاول « ك » عبثا أن يصل إليها فتسخطى كل منطق . ان البيروقراطية  
عنصر حاسم فى غربة الإنسان عن المجتمع . فليس لدى البيروقراطى  
علاقات انسانية وانما لديه ملفات - أى أشياء . الإنسان نفسه يتحول الى  
ملف . والىء يعرف برقم ملفه . وحتى عندما يستدعى انسان بصفة  
شخصية فهو ليس شخصا بل « حالة » .

وفى « المحاكمة » نجد المحامى يشرح للسيد « ك » أن الادعاء الأول  
لا يتلى فى قاعة المحكمة وانما يكفى بادراجه فى الملف ، فمن المفروض  
أن يخصص فيما بعد .

« لكن حتى هذا لا يتحقق فى معظم الأحوال لحسن الحظ ،  
فلادعاء الأول كثيرا ما يوضع فى غير موضعه أو لعله يضع أصلا . وحتى  
إذا بقى فى مكانه حتى النهاية فتادرا ما يقرأ . فكل كما اعترف المحامى ،  
مجرد اشاعة . الاجراءات تبقى سرية لا على الجمهور وحده بل وعلى  
المتهم أيضا . » وهى تبقى سرية أيضا على الموظفين الصغار ، بحيث يتمرد  
عليهم أن يتابعوا القضايا التى يشتغلون بها حتى النهاية . « الشيء الأساسى  
هو العلاقات الشخصية للمحامى . ففى هذه العلاقات تتركز قيمة  
الدفاع » .

ان الإنسان الذى أصبح « حالة » لا يحتك الا بالصغار من مثلى  
النظام ، أما مثلوله الكبار فيعيدون يحيط بهم القموض . فنحن لا نكاد  
نرى موظفا كبيرا مثل السيد « كلام » فى رواية « القلعة » . وبارتابا

مروسة ، لا يعرف أبدا على وجه اليقين ما اذا كان الشخص الذى يحدثه هو « كلام » أم غيره . « انه يتحدث الى كلام » لكن هل هو كلام حقا ؟ أليس بالأحرى شخصا فيه بعض الشبه بكلام ؟ ان برنابا يخشى أن يسأل « خوفا من أن يكون فى ذلك خرق لقاعدة مجهولة فيفقد بذلك عمله » . أما البيروقراطيون الصغار من أمثال « المساعدين » اللذين أرسلتهما القلعة لمراقبة القريب فليس لهما وجود الا فى حدود وظيفتهما ، وفيما عدا ذلك فليس لهما شخصية . أى أنه ليس لهما وجود . ويقارن (ك) بين وجهيهما :

« كيف يمكن أن أعرف أحدهما من الآخر ؟ ان الفرق بينكما هو فى الاسم فقط . وفيما عدا ذلك فأتما متشابهان ك... » ويتوقف ثم يعضى قائلا بغير قصد « أتما متشابهان كميائين » .

انهما مجرد وظائف ، ظلال لعمل يؤدى ، خدم لقوة خفية مستكنة فى الخلف . ان « الحالة » يقرر أمرها فى ظلام مطبق .

ان هذا الشعور بالجزء من جانب الفرد - الفرد الذى يجد نفسه عندما يواجه جهاز السلطة فى موقف المتهم منذ البداية ، دون أن يدرك ما هو الاتهام الموجه اليه ولا طبيعة الجرم الذى ارتكبه . . هذا الشعور الذى كان مميزا للشخص العادى فى ظل حكم أسرة هابسبورج . امتد منذ ذلك الحين حتى شمل قارات بأسرها . فلم يعد يتخذ القرارات الكبرى مثلوا الشعب المنتخبون ، بل تتخذها مجموعة محدودة من الحكام . وهكذا تتقرب الدولة وتفصل عن المواطن العادى الذى يفكر فيها عادة باعتبارها « السلطة أيا كانت » أو « أولئك الجالسين فوق » لكنه لا يفكر فيها أبدا باعتبارها « نحن » . وهذا الشعور بالقرية يتمثل فى رأيه السبىء فى السياسة والسياسين . فهو على ثقة من أن هذه كلها عملية قذرة ، وأنه ليس هناك أمل كبير فى الإصلاح ، وان عليه فى الواقع أن يقبل الأمور على علاتها . وسرعان ما يحتفى المواطن الايجابى صاحب الرأى ، ويصبح الانغماس فى الحياة الخاصة هو الدعوة السائدة .

وكذلك يؤدي التناقض بين مكتشفات العلم الحديث وتختلف الأدراك الاجتماعي الى زيادة الشعور بالغمربة . فالمعارف الجديدة عن تركيب الذرة ونظرية الكم والنظرية النسبية ، وعلم السيبرنيكا الجديد ، قد جعلت العالم مكانا غير مريح بالنسبة لرجل الشارع . . تملأ كما كانت اكتشافات جاليليو وكوبرنيكوس وكبلر بالنسبة لأسنان الصور الوسطى ، بل وأشد أثرا منها . فالمحسوس يصبح غير محسوس ، والمرئي يصبح غير مرئي ، ومن وراء الواقع الذى تدركه الحواس هناك واقع رحيب يتخطى الخيال ولا يمكن التعبير عنه الا بالمعادلات الرياضية . ان الواقع الحى الملى بكل ما فيه من أشكال وألوان - ان « الطبيعة » التى نلها اليها جوتة بعين العالم وبعين الشاعر مما - قد أصبحت تجريدا هائلا . ولم يد الأخصائى العاديون يشعرون بالراحة فى مثل هذا العالم . ان الأنفاس المتلجة للمجهول وغير المفهوم تمت الرعدة فى أوصالهم . ان علما لا يستطيع أن يفهمه غير العلماء هو عالم يشعر فيه الناس بالغمربة .

وهناك لحظات تستطيع فيها الانتصارات العلمية - كالتحليق فى الفضاء الكونى ، وهو تحقيق حلم سحرى قديم - أن تثير خيال البشر . لكن نفس هذه السيطرة على الطبيعة تزيد من الشعور بالمجز وتثير المخاوف. المجنحة . ولا شك فى أن التفاوت بين الوعى الاجتماعى والتقدم التكنيكي يثير القزع . فربما أدت قراءة تقرير الراذار قراءة خاطئة مرة واحدة ، أو غلطة يرتكبها أحد صغار الفنانين ، الى وقوع كارثة عالمية شاملة . ربما تعرضت الانسانية كلها للفتاء دون أن يقرر ذلك أحد .

وكان لهذا الشعور بالغمربة أثره الواضح على الفنون والآداب فى القرن العشرين . كان له أثره فى كتابات كافكا ، وفى موسيقى شوبنيرج وفى انتاج السرياليين وكثير من التجريديين ومن دعاة « الرواية المضادة » . و « المسرحية المضادة » ، وفى كوميديا صمويل بيكيت ، وكذلك فى قصائد الينينكس الأمريكيين التى تقول احداها :



اسمع الآن الى هذا •  
جهاز لعملية التاضور تستطيع تشغيله بنفسك  
أغنية الهيدروجين  
تصور أى تبدلات جينية طريقة  
كريمة ، رائحة ، قاتلة على أوسع نطاق  
وهي ديمقراطية أيضا  
لا تف عن الانسان المزدق  
سوف تحمل الجميع الى أعلى  
الى العالم الحر  
الجميع على السواء  
في هذا النور الأخير ...

( كارل فوردسبرج : « آيات عن تجواتنا جون » ) •

ان الشعور بالقرية الشاملة يتحول الى اليأس الكامل ، يتحول الى  
العمية •

#### العمية :

ان يتشبه الذى فهم انحلال المجتمع كما لم يفهمه أحد سواه ، يعلم  
بأن العمية سمة أساسية من سمات هذا الانحلال • وقد أعلن ازدهار  
العمية بقوله : « ان حضارتنا الأوروبية بأسرها تتحرك منذ أمد طويل ،  
بتوتر عنيف يزداد من جيل الى جيل ، نحو تىء كأنه الكارثة الشاملة :  
بقلق وقوة واندهاش » كما وصف النضر الذى « قذف بنا » اليه  
( وفكرة القذف بالناس الى عصرهم هذه أصبحت من الأفكار الوجودية )  
بقوله :

« انه عصر الانحلال والتفكك الماخذى الكامل ... والعمية  
الراديكالية انما تعنى الاقتناع بأن الوجود ليس له معنى ... ان العمية  
ليست علة الانحلال وانما هى منطقته » •

نحن نرى هنا تشخيصا واضحا للعمية بأنها نتيجة للانحلال وتصير عنه . لكن لما كانت عينا نيتشه غير مفتوحين على قوانين المجتمع وتطوره ، فهو لم يدرك علاقة ذلك بالرأسمالية النهارة . ان العمية ، التي نجد بوادرها في فلوير ، هي موقف أصيل لعدد كبير من الفنانين والكتاب في المرحلة الأخيرة من الرأسمالية . لكننا لا نستطيع أن نتجاهل أنها تساعد الكثيرين من المثقفين الذين يشعرون بالقلق ، على الملازمة بين أنفسهم وبين الأوضاع المضطربة ، وأن طيبتها الرديكالية كثيرا ما تكون مجرد شكل مسرحي للانهائية . فالكتاب العدمي يقول لنا : « ان العالم البرجوازي الرأسمالي عالم تصب » اني أعلن ذلك بقسوة ، وأصل برأى هذا الى نهايته مهما تكن النتائج . فليس هناك حد تقف عنده جميعية هذا العالم . ومن يتصور أن في هذه الدنيا ما يستحق العيش من أجله أو يستحق اهتمام الانسانية انما هو أحق أو نصاب . جميع البشر أغبياء وشريرون . المظلومون والظالمون على السواء ، المدافعون عن الحرية والمستبدون معا . واعلان ذلك يتطلب كثيرا من الشجاعة » .

ولأدع الحديث الآن لهذه العبارات التي كتبها جوتفرد بن : (\*)

« يخطر لي أحيانا أنه قد يكون أكثر راديكالية ، وأكثر ثورية ، وأكثر تحديا للامنان - الامسان القوى المتماصك - أن يقف ويعلم للبشر : هكذا أتم ، وهكذا سنبقون دائما . هكذا نعيشون ، وهكذا عثمت في الماضي ، وهكذا نعيشون في المستقبل . اذا توفر لكم المال ، لم توجهوا اهتمامكم الا الى صحتكم ، واذا توفرت لكم السلطة ، لا تجدون حاجة الى تبرير تصرفاتكم ، واذا كانت القوة الى جانبكم ، فالحق في جانبكم . هذا منطق التاريخ ! » ومن لا يقبل هذا المنطق انما يرقد بين الديدان

(\*) جوتفرد بن (١٨٨٦ - ١٩٥٦) فاسر وناقد ألماني . درس الطب واشتغل بالجراحة ، حرمت الحكومة النازية كتاباته سنة ١٩٣٧ رغم أنه رحب بالنظرية على اعتبار لها تقيض الجمود . دعا الى التوفيق بين العلم والفن . يرغب القول بأن الشعر يبحث عن الجمال ، ويرى انه يبحث عن الواقع . والواقع عنده مستبعد من حائلة التشريع .

التي تحفر مساكن لها في الرمال ، وفي الرطوبة التي تنضج عليها من الأرض . ومن يزعم ، وهو يتطلع في عيون أطفاله ، أنه ما زال لديه أمل ، إنما يحاول إخفاء البرق بيديه ، ولكنه لن يستطيع أن يقي نفسه من ذلك الليل الذي يتزعج الناس من مساكنهم . . ان هذه الكوارث جميعا إنما مردها إلى القدر ، والحرية : اتنا نرى براعم لا جدوى لها ، ولهايا لا يحرق ، ومن وراثتها ذلك المجهول الذي لا سبيل إلى النفاذ منه يؤكد صيحة : لا ! .

ان هذه الصارات تبدو أشد راديكالية من البيان الشيوعي نفسه ، ومع ذلك فتأدوا . ما تعرض الطبقة السائدة على مثل هذه « الراديكالية » . بل أكثر من ذلك ، ففي فترات التحول الثوري يصبح هذا الطراز من العدمية ضروريا للطبقة السائدة . فهو في الواقع أكثر فائدة من مجرد التسريح بحمد العالم الرأسمالي . إذ أن التناء المباشر يثير الشك والريبة . أما اللهجة الراديكالية التي يحملها الاتهام العدمي فلها نكهة « ثورية » ، وبذا تستطيع اجتذاب السخط نحو مسار غير مجدية وتلقى به إلى حالة من اليأس والسلبية ، ولا يتجر هذا الرضى من جانب الطبقة السائدة على العدمية المعادية للرأسمالية ، الا عندما تظن أنها في مركز مطمئن تماما ، وخاصة عندما تأخذ في الاستعداد لأعلان حرب: فهي في مثل هذه الظروف تحتاج إلى مدافعين مباشرين ، وإلى أمان يتحدثون عن « القيم الخالدة » . وعند ذلك تعرض الراديكالية العدمية لوصمة الاتهام بأنها « فن منحل » . والفنان العدمي لا يدرك عادة أنه يسلم في الواقع للأوضاع البرجوازية الرأسمالية ، وأنه عندما يستكر كل شيء وينكر كل شيء . إنما يصفع عن تلك الأوضاع التي يرى فيها أطارا مسابرا للبؤس الشامل . ان الكثيرين من هؤلاء الفنانين - رغم إخلاصهم التام من الناحية الذاتية - يجدون مشقة في إدراك الأشياء التي لم يكتمل كيانها بعد ، وفي ترجمة تلك الأشياء إلى أعمال فنية . ولهذا المشقة سيان قويان : أولهما أن الطبقة العاملة نفسها لم تبق بمنأى عن التأثيرات الاستعمارية في السالم

الرأسمالى ، وثانيهما أن التقلب على الرأسمالية - لا كنظام اقتصادى واجتماعى ففسب بل وكموقف نفسى أيضا - انما هو عملية طويلة شاقة ، وأن العالم الجديد لا يخرج كاملا مهيأ ، بل يخرج وهو يحمل سمات الماضى من تدووب وتشويهات ، ولا بد من درجة عالية من الوعى الاجتماعى للتمييز بين سكرات موت العالم القديم وصيحات مولد العالم الجديد ، بين الأفاض والبناء الذى لم يستكمل بعد ، كما أنه لا بد من درجة عالية من الوعى الاجتماعى من أجل تصوير الجديد فى شموله دون تجاهل لجوانبه القبيحة ، وعلى الأخص دون محاولة للدفاع عنها أو تجميلها ، وأسهل من ذلك كثيرا ألا يرى المرء غير البشاعة والقسوة ، غير واجهة العصر الحرة ، وأن يستكرها . ذلك أسهل من النفاذ الى جوهر ما يوشك أن ينشأ ، خاصة وأن الانحلال أكثر تنوعا وأشد اثاره وأبرع تشويقا فى المدى القريب من العمل الشاق لاقامة عالم جديد . . .

ثم كلمة أخيرة : ان العدمية لا تلقى على صاحبها التزاما ما . . .

#### اللا انسانية :

ان الابتعاد عن الانسان ، بمختلف الصور التى اتخذها هذا الابتعاد ، هو عنصر آخر من عناصر الفن الرأسمالى المتأخر . وليس وصف هذا الفن بأنه معاد للمشاعر الانسانية أمرا قاصرا على الاشتراكيين وحدهم ، فأصحاب النظريات الفنية من البعدين كل البعد عن الفكر الاشتراكي يؤكدون ذلك أيضا ، الا أنهم غالبا ما يرجعون بهذه الصفة ويرون فيها دليلا على التقدم . يقول اندريه مالرو :

« ان الفن ، اذا أراد أن يمت من جديد ، لا يجوز أن يفرض علينا أى فكرة حضارية ، لأنه لا بد من استبعاد كل نزعة انسانية منذ البداية . لقد كان الفن ذو النزعات الانسانية من الحلى التى زينت الحضارة التى يمته . ومع ظهور الفن البعيد عن النزعات الانسانية . . . ضم الفنانون

صفوفهم ، إذ أن انفعالهم عن حضارة عصرهم ومجتمع هذا العصر يزداد وضوحا وتأكيذا .

ان هذه الفقرة تضمن تسليما بفرقة الفنان ، وكذلك بإبتدائه عن المجتمع وعن النزعات الانسانية ، ولكن دون فزع أو اشتاق ، بل ربما بشيء من البطة والرضى . ان أفكار الرينسانس والثورة البرجوازية الديمقراطية - سيادة النقل والنزعات الانسانية ، والنظر الى الانسان على أنه « معيار لكل شيء » وعلى أنه خالق نفسه وخالق الواقع الاجتماعى المتطور . هذه الأفكار ترفض اليوم باشمئزاز . ويتحدث مالرو عن " عودة النيلان " فيقول :

« دنيا النيلان : أى كل ما هو داخل الانسان متطلعا الى اعادة الانسان . غيلان الكنيسة ، وغيلان فرويد : وغيلان بكينى ، كلها لها ملامح مشتركة . وكلما زادت النيلان الجديدة التى تظهر فى أوروبا ، زادت حاجة الفن الأوروبى الى الاعتراف بتابعه فى تلك الحضارات التى كانت تسلم بالنيلان القديمة . . . »

فى هذا العالم الذى تقرب عنه الانسان ولم تمد فيه قيمة الا للأشياء ، أصبح الانسان شيئا بين الأشياء : بل انه يبدو أشد الأشياء عجزا وضآلة ، فمنذ ظهور الانطباعية تحلل الكائن الإنسانى الى ضوء ولون ، وعومل كما لو كان مجرد ظاهرة طبيعية لا تختلف عن غيرها من الظواهر فى شيء . « لقد قال سيزان : « لا ينبغي أن يظهر الانسان فى الصورة » . وتدهور مركز الانسان بعد ذلك باستمرار ، فأصبح بقعة من اللون بين يقع الألوان الأخرى أو غاب أصلا عن تلك المناظر الطبيعية المهجورة وشوارع المدن المقفرة ، أو لعله شوه وخطم ، لا بصورة متتجة كما حدث فى الفن القوطى ( الذى تستمد الانطباعية منه بعض جوانبها ) بل باعتباره آلة يمكن تفكيكها الى أجزاء ، باعتباره دمية أشبه بمتجات المصانع ، باعتباره شيئا غير مقبول أشبه بالقول . وعندما يتقرب الانسان عن نفسه ،

يرى في تلك النفس صنما أو قناعا أو تمثالا أصم • ان « الطابع الصنمي »  
للسلعة ينتقل الى الانسان ويتحكم فيه تحكما تاما •

ونحن نرى هذه النزعة الانسانية أيضا في الاتجاه غير الشخصي  
الذى يبرزه كثير من نقاد الأدب باعتباره سمة أساسية من سمات الشعر  
الغنائى الحديث • ان الذات - شخصية الشاعر - تسحب من الصورة  
( ولذا نذكر أن فلوير جعل من هذا الامسحاب مبدأ ) وتتخذ القصيدة  
طابعا غير شخصي ، طابعا « موضوعيا » فى الظاهر • غير أن هذه الموضوعية  
ليست ذلك النوع من الكتابة الذى تجد فيه الجماعة أو الفريق أو الطبقة  
تعبيرا عنها ، أو يخص فيه الشاعر بأنه أداة لجماعة حية ، بل هو على  
العكس يخترع « أنا » تتأى بنفسها عن الوعى ، يخترع « أد » - على حد  
تعبير فرويد - ثم يصبح هذا ال « أد » التابع من ماضى سحيق أو  
أسطوري ، يصح واسطة يتجلى عن طريقها ما تريد القصيدة التعبير عنه •  
ومما ينسب الى رانبو قوله : « ان مصدر تفوقى على الآخرين ، أنى  
بلا قلب » • ورانبو أيضا هو القائل فى موضوع الشعر :

« ان ( أنا ) انسان آخر • واذا كانت قطعة من الصفح تتحول الى  
مزمار ، فليس فى ذلك فضل لها • وانى لأتبع ازدهار أفكارى ، فأراقبها  
واستمع اليها • ثم أضرب ضربة واحدة بالقوس ، فإذا بالسيمفونية تتحرك  
فى الأعماق • من الخطأ أن أقول : انى أفكر ، فالأصح أن يقال : انى  
أكون موضعا للتفكير » •

ان هذا الاتجاه غير الشخصي يقوم على الوهم القائل بأنه بالاعتماد  
على « الأد » ( الفرويدى ) ، يستطيع الانسان أن يجعل الأشياء الصائبة  
نفسها تتكلم •• كما حاول جيمس جويس مثلا فى روايته الموبسة  
« فنجانس ويك » التى أراد فيها تأليف لغة للريح والماء • بيد أن  
التحدث فى الواقع ليس هو الأشياء ، وانما هو الانسان الذى يضع نفسه  
موضع الأشياء ، فهو لم يعد يعتمد على وحيه ، وانما يعتمد على تداعى

الخواطر في اللاوعي • ويستشهد جوتفرد بن بنظرية ليفي برونو القائلة بأن التفكير المنطقي أدنى بكثير من العقل السابق على المنطق ، لأن هذا الأخير أعمق وينبعث من مصدر أبعد • ثم يمضي فينسب الشعر الى « أنا عريضة ممتدة ذات حساسية فائقة » : « أهبطي أيتها الأنا لتتدججي مع الكل ، وسبارعي الى يا شياطين الشعر ، أيتها الرؤى والخيالات ، أيتها الزائرة مع الصباح » ••• ان الشاعر المنحل الذي لم يعد يؤمن بالهيئة الاجتماعية يخترع مكانها هيئة أسطورية قديمة كوثية يزعم أنها المنبع الحق للشعر جميعا •

ان اعتماد الفن والأدب عن الاتجاهات الانسانية لا يتجلى فقط في اختفاء الإنسان أو تنصويده ، أو في انحطاط « الأنا » بل يتجلى أيضا في بعض الأحيان في صورة توجيه النقد القاسي الوحشي الى المجتمع • ولنأخذ مثلا ذلك النوع الأمريكي من كتب الرعب والامارة ••• وليس هنا المجال الملائم لتحليل وظيفة هذا النوع من الكتابات التي تؤلف في الأغلب لتحل مكان ملاحم البطولة التي لم يعد لها وجود الآن ، وهي كتابات نرى بطلها « الايجابى » الناجح يخرج منتصرا من جميع المآزق والصعوبات ، وهي مؤلفات تزخر بالحركة وتخلو تماما من التحليل النفسى • وأنا لا أذكرها هنا الا كمثال صارخ على الاتجاه اللا انساني في الأدب • واذا تركنا جانب كتابات سبيلين المربعة ، فاني أود أن أذكر الكاتب المجدد داشيل هاميت (\*) الذى خلق نوعا جديدا من الكتابات المثيرة • فنحن نرى في نهاية روايته « سقر مألطة » أحد رجال البوليس السرى الخاص يسلم عشيقته للمدالة والكرسى الكهربائى • وهو يشرح لها ، بمنطق بارد ، لماذا يفعل ذلك : لأن المال ، والنجاح ، وحياته نفسها أهم من أى شعور أو احساس • وعندما تسأله : « ألم تعد تحبني ؟ »

(\*) داشيل هاميت (1894 - 1961) نوالى أمريكى ، تخصص في الروايات البوليسية • واشتغل بوليسا سريريا لمدة عامين سنوات • كتبت روايته « الرجل المنحل » (1946) نجحها كبيرا فلما أعرجت كفيلم سينمائي •

يحيها : لا أفهم لهذه العبارة معنى • وهل فهمها أحد فى يوم من الأيام ؟ ولنفرض أنى أحبك ، فماذا بعد ؟ ربما لا أحبك فى الشهر القادم • فكيف يكون الحال ؟ سأشعر بأنى كنت ساذجا • ولو فلت ذلك وألقى بى فى السجن فسيتأكد لدى أنى قمت بدور الساذج ، أما اذا أرسلتك أنت الى السجن فسوف أحزن وآسف وأضئ ليلى قلقة ••• لكنها سوف تمر • فى هذه الرواية وأمثالها يصور داشيل هاميت الرأسمالية المعاصرة بصدق قاس ، بل بأشتراز وقرق • لكن موقفه - « هكذا الدنيا » - قائم على قبول الا انسانية كقطة بدء ، وهو يعرض عملية تحقير الانسان عارية بلا قناع ، بلا حواش فلسفية • وهناك أمثلة أخرى عديدة ، لا بين كتب الاثارة وحدها بل وبين الأجناس الأخرى من الأدب البرجوازى المتأخر أيضا • الانسان لا شيء والتجاح كل شيء •

#### التفتت :

عبر الانتاج الفنى فى عصرنا هذا تميرا وافيا عن تفتت الانسان والعالم الذى يعيش فيه • لم تمد هناك وحدة ، لم يمد هناك شمول • وقد نسب الى آرثر ميللر أنه قال وهو يتحدث عن المسرحية الأمريكية المعاصرة : « أعتقد أننا بلغنا فى أمريكا نهاية مرحلة من مراحل التطور • لأننا نكرر أنفسنا سنة بعد سنة ، ولا يبدو أن هناك من يلاحظ ذلك • » كما تحدث عن « ضيق مجال الرؤية » و « تراخي القبضة » و « العجز عن تقديم العالم بأسره على المسرح وهزه حتى أعماقه ، هذه المهمة التى كانت دائما هدف الدراما العظيمة • » و « رغم أننا الآن عاجزون عن التمييز بين الموضوع الكبير والموضوع الصغير ، ووجهة النظر الرحية والضيقة ، الا أننا لا نزال خاضعين تماما للمواطف التى تثيرها هذه الموضوعات • » انه عجز « عن رؤية الأشياء بحجمها الطيعى • » وذلك من الأعراض الأساسية للاضطهاد • انه نتيجة للموقف الذى لا يجرؤ



- في الصراع بين المالين الجعديين والقديم - على التسليم بأن نمو الاشتراكية رغم جميع العقبات هو الشيء الوحيد الجوهرى ، هو الشيء الذى « سيهيء العالم حتى أعماقه » .

لكن قضية التفت أكبر من ذلك . فهى مرتبطة أوثق الارتباط باستخدام الآلة على أوسع نطاق ، وبالتخصص الضيق فى العالم الحديث ، وبالقوة الهائلة التى اكتسبتها الآلات التى لا تعرف عنها شيئا ، وشعور أكثرنا بأنه قد وقع فى شرك وظائف لا تزيد على أن تكون جانبيا ضئيلا من عملية ضخمة لنا فى وضع يسمح لنا بفهم مقراها أو أسلوب سيرها . لقد أدرك الرومانسيون أنفسهم طابع التفت الذى يسود عالم الرأسمالية ، إذ كتب هاينى يقول : « إن الدنيا والحياة مفتة أكثر مما ينبغي .. » وزاد هذا الإدراك مع نمو الرأسمالية وتضخم مشكلاتها ، حتى بدا العالم بأسره كأنه أكداوس مختلطة من الشظايا ، انسانية ومادية ، عتلات وإياد ، عجلات وأعصاب ، أحداث يومية تافهة وأحداث مثيرة عابرة . إن الخيال الذى يتلقى قذائف لا حصر لها من التفاصيل المتباينة ، لم يعد قادرا على التأليف بينها وتشكيل كل مترابط منها . أما الشاعران الأولان لهذا العالم الحديث - ادجار ألان بو وبودلير - فقد لاما بين خيالهما وبين الواقع المقت حولهما ، وهشما العالم فى عقليهما وحولاه الى شظايا حتى يتمكننا من إعادة تركيبه وفقا لأرادتهما المستبدة . كتب بودلير يقول : « إن الخيال يزيح الحقيقة كلها جانبا ، ثم يجمع الأجزاء ويركبها معا وفقا لقوانين تتبع من أعماق النفس ، ليشيء منها عللا جديدا » . ورغم هذا النهج التركيبى فقد احتفظ شعر بودلير بطابع كلاسيكى واضح . فهو متين من حيث التسج متمسك من حيث الشكل . وكان رانيو أول من حطم الشكل التقليدى والبناء التقليدى للشعر . وهو القائل : « إن العاصفة تفتح نورات فى الأسوار وتحطم الحواجز بين الدور » . وبذلك انطلق الشعر الجديد مبتعدا عن الواقع المألوف وأتسأ له عللا طريقا . فى « الزورق الثمل » نجد شلالات من صور تعقب احداها الأخرى ،

سبلا بلا بداية أو نهاية يجرف في طريقه كل شيء ، كل فناء الواقع  
 المحطم ، دافعا إياه خارج إطار الرؤية ، خارج إطار العقل •  
 • • • ذلك المنطلق ، المرتضى بأفكار كهربائية صغيرة  
 اللوح العجوز المتدفع في صحبة أفراس البحر السوداء  
 عندما تسوط حرارة يوليو بضربات هراوتها  
 السموات ذات الزرقة الناصعة والمداخن الملتهبة •  
 لقد ارتجفت وأنا أشعر على بعد خمسين فرسخا  
 بأنني أفراس البحر وقد أخذتها النملة في دوامة عاصفة  
 وأنت يا من تنزل أبدا فترات الركود الزرقاء  
 اني أشتاق الى أوروبا وأسوارها النقية !  
 لقد رأيت مضائق ترصمها النجوم !  
 وجزرا تفتح سمواتها الحمومة أذرعها لمن يجرفه التيار  
 أبتام في تلك الليالي التي بلا قاع ؟ هناك تنفى نفسك •  
 أينما القوة القادمة ، كأنك مليون طائر ذهبي ؟

ان شعرا كهذا لم يكتب من قبل أبدا • حتى قصيدة بودلير  
 الغثة ، السماء « الزحلة » ، تبدو ارتوذكسية محافظة اذا قورنت بهذه  
 الأفاق ، تبدو كأنها قصيدة تقليدية من قصائد رومبار أو راسين • ان  
 الأسلوب الذي ابتدعه راتيو ، والذي تتجمع فيه معاني وشظايا من هذا  
 العالم - من الجمال والقيح ، والروعة والإبتذال ، والأسطورة والواقع  
 - في تعاقب خيالي كما يحدث في الأحلام ، وفي جرأة كعجزة العالم  
 الذي يسعى الى ايجاد « عنصر » جديد • هذا الأسلوب أخذت ثورة  
 فيما كان يفهم في الماضي من كلمة شعر • ان الشعر الحديث ، بما فيه

من محتاج يؤلف بين شطايها غير متجانسة ، وما فيه من نزعة ثقافية نحو اللامعقول ، سواء كان ذلك في القصائد المتأخرة لريلكه أم في شعر جوتفرد بن ، في احتاج عزرا باوند أو اليوت أو ايلوار أو أودن أو البرتي ، انما ينبع كله من رانبو . وانها لتكون حذقة أكاديمية أن نغنى في ذرف الدموع على تحطيم القصيدة التقليدية ، وهذا التخلي عن الشكل ، وذلك الانطلاق للخيال الجامع . ولا شك في أن هذا التطور هو نتيجة من نتائج الانحلال ، لكن من الحق علينا أن نؤكد أيضا أنه فتح الطريق أمام ثروة ضخمة من الامكانيات ومن التجديد في وسائل التعبير . ان ماياكوفسكي أيضا كان من محطى الشكل القديم ، وقد أثبت منهجه الشعري أنه ملائم تماما للتعبير عن واقع الثورة . وبرخت أيضا يستخدم طريقة الحيال التركيبي ، لكنه أكثر اعتدالا في جانب الشكل ، وهو يضع قدرته الشعرية في خدمة المقول وليس اللامعقول ، يد أن تلك قضية تتعلق بالموقف الذهني وليست قضية شكل فحسب . لقد ربط كل من ماياكوفسكي وبرخت الوسيلة الجديدة للتعبير بفكرة الثورة وصراع الطبقات ، فخطيا بذلك ما في أسلوب التفيت من انعدام المنزى .

#### الرجوع الى الأسطورة :

يميل الأدب والفن في المرحلة المتأخرة للصر الرأسمالي نحو الغموض والتعمية واستخدام الأساطير ، اذ أن الغموض يضئ تظليل الواقع بالضباب .

ويرجع هذا الموقف قبل كل شيء الى الشعور بالتربة ، فالعالم في الصر الرأسمالي المتأخر ، هذا العالم الذي سادته الصناعة وتحولت فيه الكائنات الى أشياء ، أصبح غريبا على أبنائه ، وأصبح الواقع الاجتماعي فيه موضع تساؤل مستمر ، وبلغت ثقافته حدا كبيرا ، بحيث يضطر الكتاب والفنانون الى التثبت بكل وسيلة تبدو لهم لاختراق القشرة

الخارجية للأشياء • ان الرغبة المزدوجة فى تبسيط هذا الواقع المقعد الى حد غير محتمل والاكتفاء منه بالجوانب الجوهرية ، والرغبة فى ابراز كون مايربط الكائنات الانسانية هو الروابط الانسانية الأولية لا الروابط المادية ، هذه الرغبة المزدوجة تؤدى الى ظهور الأسطورة فى الفن • لقد كان استخدام الكلاسيكية للأساطير القديمة إستخداما شكليا محضا • أما الرومانسية فى ثورتها على « ركافة » المجتمع البرجوازى فقد لجأت الى الأساطير كوسيلة لتصوير « الانفعال الصافى » ولتقديم كل ما هو فعال وجديد وغريب • وموضع الخطر فى هذه الوسيلة - رغم مشروعتها - أنها تضع منذ البداية « الامسان الأولى » غير التاريخى فى مقابل الامسان الذى يتطور داخل المجتمع ، انها تضع « الحالد » فى مقابل المتأثر بالزمن •

ان التعمية واللجوء الى الأساطير، من الوسائل التى يصطنعها البعض فى العصر الرأسمالى المتأخر ، حتى يتجنبوا اتخاذ موقف ازاء المسائل الاجتماعية الجوهرية • فهم يحولون الأوضاع والظواهر الاجتماعية والتناقضات الواقعية فى هذا العصر الى شئ بعيد عن الواقع غير مرتبط بزمان • يصورونها على أنها « الحالة الأصلية للأشياء » ، الحالة الحالدة النامضة التى لا تتغير • وهم يضيفون الطبيعة المحددة للحظة التاريخية ، فتدور فكرة عامة تسمى « الوجود » • ويصورون العالم الذى ترسم حدوده الأوضاع الاجتماعية ، كما لو كانت ترسم حدوده الأوضاع الكونية • وهكذا فان « الأوتسايدر » - اللامتمنى - لا يكتفى باعفاء نفسه من واجب المشاركة فى العمليات الاجتماعية ، بل انه يرتفع بنفسه أيضا فوق عالم « العامة » ويتبنى الى عالم « الخاصة » ، ومن هناك يلتقى بنظرات سالخرة متعالية على الجهود الفعجة التى يبذلها اخوانه « المترمون » •

وفي الكتاب المتحلق الذي كتبه كولن ولسن بعنوان «اللاسمي» (\*) تجده يدعو اخوانه الفنانين الى رفض الالتزام بأي شيء ، والتحرر من « لنة » الارتباطات الاجتماعية جميعا ، وأن يكرس الواحد منهم نفسه لمهمة واحدة : هي اتقاذ كيانه الوجودي فحسب . لا بد من اعلان قيام « عصر جديد يعادى النزعات الانسانية » ، لأن حضارتنا تأثرت أكثر مما ينبغي بالموقف الاشتراكي . ويتهى الكتاب بنوع من التوبة : « ان الفرد يبدأ هذا الجهد الطويل كلاً متهم ، وقد ينتهى منه كقديس » . أما جوتسر بلوكر ، وهو كاتب أذكى من ولسون ، فيلوم في كتابه « الحقائق الجديدة » الفنانين « المتزمنين غير الناضجين » الذين يريدون تغيير الأوضاع الاجتماعية :

« ما دام هناك انسان يزعم أن مساوىء هذه الدنيا انما ترجع الى أخطاء محددة لبعض الأفراد أو بعض المؤسسات ، فذلك يدل على أنه لا يزال فى مرحلة الطفولة العقلية . أما لحظة النضج فتأتى عندما يدرك أن الخطأ أصيل فى هذا العالم ، وهو خطأ يمكن التخفيف منه لكن لا يمكن القضاء عليه » .

وقال هرمن بروخ (\*\*) ان جميع الآداب تنبج نحو الأسطورة . ولكن ما الأسطورة ؟ ان بروخ لا يكل من تكرار تعريفه لها :

« الأسطورة هي سذاجة البداية ، هي لنة الكلمات الأولى ، والرموز البدائية ، وعلى كل عصر أن يكتشفها بنفسه من جديد ، انها نظرة لا تقوم

(\*) صدر سنة ١٩٥٦ . ترجمه الى العربية أنيس زكى حسن ونشر فى بيروت سنة ١٩٥٨ . طبع عشر مرات خلال أربعة أشهر ، كتبه المؤلف وهو فى سن الرابعة والخمسين .

(\*\*) هرمان بروخ ( ١٨٨٦ - ١٩٥١ ) كاتب نمسوى ، اضطر الى الهرب الى أمريكا حيث اكتسب الجنسية الأمريكية واشتغل استاذاً للغة الألمانية فى جامعة ييل . اشتهر بأنه من محتسمى ما يسمى الواقعية السحرية أو الميتافيزيقية . هناك أوجه شبه بين كتاباته وكتابات جيمس جويس ومارسيل پروست .

على العقل ، بل هي نظرة مباشرة الى العالم ، هي اللمحة الأصلية للنظرة الأولى ، انها العالم بأسره في صورة واحدة لا تتجزأ » .

وقد أصبحت اليوم موضحة عالمية أن تكتب الصحف ريبورتاجات « بلغة الكلمات الأولى » وأن يتظاهر كاتبوها بأن النظرة السريعة تكفى لاعطاء « اللمحة الأصلية للنظرة الأولى » . ان هذه الصارات المضطربة عن عمد ، تحوى دائما نفمة تتردد باستمرار : ان ما يهم هو « الوجود » . لا « الفعل » . قالت جرتروود شتاين (\*) في احدى محاضراتها : « لم يعد الناس يهتمون بالأحداث » . انما يهتمون بالوجود » . والفعل ديناميكي ، في حين أن الوجود ستيكي . وأولئك الذين يختارون « الوجود » بدلا من الفعل ، ويختارون الأسطورة بدلا من الواقع الاجتماعي المتغير ، انما يفعلون ذلك - بشكل غير واع غالبا - بسبب خوفهم من التحول الاجتماعي . يقول بريخت : « لأن الأوضاع على ما هي ، فانها لن تبقى على ما هي » . ولا تثار حكاية « الوجود الأسطوري » ، الا لانكار هذه الحقيقة .

لقد مجدت الرومانسية « الانفعال الخالص » . أما هؤلاء الرومانسيون الجدد من دعاة الأساطير ، فلا يقبلون غير اللامعقول باعتباره « وجود » الانسان ، وهم بذلك يبررون - ولو بنير وعى - سيطرة عدم العقل في القضايا الاجتماعية . ويقول بلوكر : ان « وجود » الانسان أشبه « برجع الصوت » أشبه بالأين الذي طال به الأمد ، أشبه بتلثم العناصر ، وفي هذا التلثم والأين نسمع - فعلا - صوت الجوهر الانساني قبل أن يتخذ شكلا معيَّنا » . هذا التلثم والأين الذي يتكلم عنه الكتاب المحدتون .. ألم نسمعه كله من قبل ، وبساطة رائعة ؟

---

(\*) جرتروود شتاين ( ١٨٧٤ - ١٩٤٦ ) كاتبة أمريكية . درست الطب ، ثم درست علم النفس على يد وإيم جيمس . ألفت في باريس حيث تعرفت ببيكاسو وماتيس ، طبقت قواعد الفن التجريدي في كتاباتها .

• للولادة وقت وللموت وقت • للفرس وقت ولقلع المتروس وقت •  
 للقتل وقت وللشفاء وقت • للهدم وقت وللبناء وقت • للبكاء وقت وللضحك  
 وقت • للتوخ وقت وللرقص وقت • لتفريق الحجارة وقت ولجمع الحجارة  
 وقت • للمماقة وقت وللانفصال عن المماقة وقت • للكسب وقت وللخسارة  
 وقت • للصيانة وقت وللطرح وقت • للتمزيق وقت وللحياكة وقت •  
 للسكوت وقت وللتكلم وقت • للحب وقت وللبنضة وقت • للحرب وقت  
 وللصلح وقت • لكل شيء زمان ولكل أمر تحت السموات وقت • (٣٨) •

وفي سفر ايوب :

• الانسان مولود المرأة قليل الأيام وشعبان تمبا • يخرج كالزهر ثم  
 ينحسم ويرح كالظل ولا يقف • لأن للشجرة رجاء • ان قطعت تخلف  
 أيضا ولا تدمم بخراعيها • ولو قدم في الأرض أصلها ومات في التراب  
 جذعها ، فمن رائحة الماء تفرخ وتنبث فروعا كالفرس • أما الرجل فيموت  
 ويبل • الانسان يسلم الروح فأين هو ؟ • (٣٩) •

هذه ، في عبارة بسيطة ، أشدودة الميلاد والموت ، القتل والشفاء ،  
 الكسب والخسارة • ان ما يراد قوله عن « وجود » الانسان ، وعن أوضاع  
 الانسان ، قد قيل هنا بشير ادعاء •

لكن هناك أشياء أخرى ينبغي أن نقال عن الواقع المتغير أبدا •  
 فالانسان أكبر من الدورة الخالدة للميلاد والموت ، ومن القوة الدافعة الى  
 التنازل ، والشيوخوخة الخالية من القوة • الانسان كائن تشكل وما زال  
 يشكل نفسه وهو ناقص وغير كامل ، ولن يكتمل أبدا ، لكنه مع ذلك  
 يشكل نفسه باستمرار اذ يشكل العالم المحيط به • وهناك كبر من  
 الروايات والميرحيات والأنلام التي تبالح في تبسيط النشاط الاجتماعي  
 للانسان ، بحيث تصح الشخصيات فيها مجرد دمي تحركها القوى

(٣٨) الكتاب المقدس : سفر الجامعة : اصحاح ٢ •  
 (٣٩) اصحاح ١٤ •

الاجتماعية ، خالية من التناقض الداخلى ، مفرغة من الأحلام الشخصية والأحزان الشخصية . وكل اعتراض على هذا الأسلوب فى تصوير الكائنات البشرية كما لو كانت مجرد كائنات اجتماعية - هو اعتراض وجهه بلا شك ، لكن الأغلبية العظمى بين من يدعون الى العودة الى الأسطورة لا يهتمون بتصوير الواقع بجوانبه المتعددة ، بل هم على العكس يريدون تفرغ هذا الواقع ولكن بطريقة أخرى . انهم يريدون أن يفصلوا الانسان عن المجتمع ويجعلوا منه مخلوقاً وحيداً منزلاً عاجزاً عن مواجهة سطوة القدر ، يريدون تصويره على هيئة كائن لم يكن له وجود على الإطلاق .

ان اللجوء الى الألفاظ المهجورة والعبارات المجزوة والجمل غير الواضحة - اما هو فى أغلب الأحيان هروب الى اللامسئولية . غير أن رد الفعل المضاد للمذهب الطبيعي ، والبحث عن أشكال جديدة للتعبير ، أدبياً الى ظهور منهج كافكا الذى يحول الواقع الاجتماعى الى أسطورة من الناحية الظاهرية ، وان العالم لمدن بلدين كبير لأكس برود (\*) الذى أتخذ مخطوطات كافكا ، ولكن من الحق أيضاً أن يقال : ان تفسير برود لكتابات كافكا قد قاد الكثيرين الى الضلال . فكافكا لم يكتب عن عذاب الانسان « فى الكون » أو فى « أصل الأشياء » بل فى وضع اجتماعى محدد . لقد ابتدع شكلاً راثماً من السخرية الخيالية - ينسج فيه الحلم مع الحقيقة - ليصور ثورة الفرد الذى يعاني الوحدة والذى يكافح بلا أمل ضد قوى الظلام المجهولة فى عالم غريب عنه ، ويتحرك فى نفسه توق غيف الى الارتباط بالناس بشكل من الأشكال ، ولو كان ذلك الشكل الملتبس الذى نراه فى « القلمة » . وقد رأى برود فى هذه الصور التى تمثل أوضاعاً اجتماعية ، رموزاً لأوضاع يزعم أنها « خالدة » . لقد أنشأ كلا غامضاً من

(\*) ماكس برود (١٨٨٤) كاتب دوائى ومسرحى نمسوى . اهتم بنشر تراث فرانز كافكا والتطبيق عليه . شديد التأثر بالنزعة الصهيونية .



مجموعة خشيلة متفرقة من العناصر المهمة في إنتاج كافكا ، وقدم الوسيلة الجديدة التي استخدمها كافكا لوصف الحياة في ظل حكم أسرة هابسبورج - وهي حياة واقعية وشيطانية ما - على أنها نوع من الكهنوتية ، كما لو كانت سجلا لتجارب واشراقات دينية مكتوبة بشفرة سرية • وكان من أثر هذا التفسير الخاطئ أن أحدث أدب كافكا تأثيراً ضاراً شجع الكثيرين من دعاة النموض والابهام •

وهناك روابط كثيرة تجمع بين أسلوب كافكا وطريقة بريخت في تقديم الصراع الاجتماعي في صورة مبسطة على هيئة حكاية دارجة • ومع ذلك فإن لهذين الكاتبين الكبيرين موقفين مختلفين أشد الاختلاف • فموقف كافكا هو عدم اليقين • هو يقف الى جانب الضعفاء والمحترقين ، وضد المتشبهين بالقوة ، لكنه لا يؤمن بقدرة الشعب الذي يدافع عنه على تغيير العالم • ويتشأ في ذهنه وراء كل أمل جديد خوف جديد ، ووراء كل جواب جديد سؤال جديد • أما بريخت فقلديه الجرأة اللازمة لتقديم الاجابات • وحكاياته البسيطة حكايات تعليمية • وإيمانه بأن العالم يمكن أن يتغير ، فيصبح أفضل وأقرب الى العقل ، ايمان راسخ • ولا شك في أنه كان بدوره يعرف أن كل جواب يؤدي الى سؤال جديد ، وأنه ليس على وجه الأرض شيء نهائي • لكن هذه المعرفة ، على خلاف كافكا ، لم تكن مصدر ألم له بل كانت تزيد قوة • ان كافكا ، الذي كان يمانى من وحدة قاسية ، لم يكن يؤمن في أعماقه بالتقدم ، بل يؤمن بأن نفس الأشياء تنوف تكرر دائما وباستمرار • أما بريخت فيؤمن بأن الجديد سوف يشق طريقه رغم كل العقبات •

وكافكا وبريخت على السواء يصوران في حكاياتهما الواقع الاجتماعي • وقد عمدا الى «تقريب» هذا الواقع • وكما كانت الأساطير القديمة تمثل خلاصة الماضي التاريخي ، جاءت كتاباتهما محاولة لتقطيع جوهر الحاضر التاريخي • لكن ليس هذا هو الحال مع مجموعة من الكتاب تمتد من

كأني حتى يكتسب يحرسون على الفصل بين الإنسان والمجتمع وعلى تجميع كيانه وتقليفه بالضباب • إن أي إنسان لهو أكبر وأعظم من أن يكون مجرد قناع لشخصية اجتماعية ، لكن الاتجاه لتحويله إلى لفر في مسرحية الحفايا الكونية ، وللمس وجهه الاجتماعي ووجهه الفردي أيضا ، لن يؤدي إلا إلى الضياع • إن الإنسان الذي لا يتنى إلى أي مجتمع يفقد كل شخصية ، ويصبح كأنه سحلية تزحف من لا شيء إلى لا شيء • وبذلك يصبح الواقع لا واقع والإنسان غير إنسان •

### الهروب من المجتمع :

أدى الفصل بين المجتمع وبين الأدب والفرن إلى ظهور فكرة الهروب : فكرة التخل عن المجتمع الذي يشعر الكاتب أنه متجه إلى الوقوع في كارثة ، سببا للوصول إلى حالة من الوجود « الحالى » أو « العارى » • وعندما تردد جرترود شتاين قولها : « إن الوردة هي وردة هي وردة هي وردة » ، وكأنها تويقة سحرية رتية ، فإن المقصود هو بالتحديد انقاعنا بالابتعاد عن كل شكل من أشكال الواقع الاجتماعي ، والتحلل من جميع الارتباطات ، والتركيز على شيء واحد يتحول بطريقة سحرية إلى « شيء » في ذاته • وقد عرض أدنيت همنجواي - تلميذ جرترود شتاين التجيب - تكتيك هذا الهروب من الواقع بوضوح تام في قصصه الخمس عشرة التي كتبها في مطلع حياته ونشرها تحت عنوان « في عصرنا » • فهو يشعر في فقرات قصيرة بين قصصه إلى الحوادث المؤسفة التي تقع في هذا العصر : الحرب ، القتل ، التعذيب ، الدم ، الخوف ، القسوة ، وكل تلك الأشياء التي يميل دعاة الفسوس المحدثون إلى جمعها تحت عنوان واحد : « جنون التاريخ » • أما القصص نفسها فتألف من أحداث صالحة ، بلا مضمون ، تجري في مكان يقع خارج الأحداث التي تحرك العالم ويبدا عنها • وهذا « الخارج » و « البعد »

هو ما يشتره الكاتب الوجود الحقيقي . احدى هذه القصص ، نصف وصفا شعريا رقيقا شخصية « نك » وهو ينصب خيمته وحيدا فى أعماق الليل :

« كان قد أقام خيمته واستقر . لا شئ يستطيع أن يمس به سوء . انه مكان ملائم لاقامة الخيمة . وهو هنا فى مكان مناسب . انه فى بيئة حيث أقامه .. والظلام مطبق فى الخارج ، وكان فى الداخل أقل قتامة ، يمكن ان تقول ان هذه العبارات لا تختلف فى كثير عن : « ان الوردة هى وردة هى وردة » . فهى أيضا تصور فلسفة انسان يهرب من المجتمع . انصب خيمتك بعيدا عن الدنيا . ليس هناك سبيل آخر يستحق الماء . الظلام مطبق . اترحف الى خيمتك . فى الداخل أقل قتامة »

ان هذا الموقف من جانب هيننجواى يمثل اتجاهها واسع الانتشار فى الفترة المتأخرة من العصر الرأسمالى . فالملايين من الناس ، وخاصة من الشباب ، يسعون الى الفرار من وظائف لا ترضيهم ، ومن حياة يومية يشعرون بأنها فارغة ، ومن السأم الذى عبر عنه بودلير ، السأم من كافة الالتزامات وكافة الايديولوجيات الاجتماعية . فلنمض بعيدا ، بعيدا ، على الموتوسيكلات الصاخبة الهادرة ، متشبهين بالسرعة التى تمتص كل فكر وكل شعور ، فلنمض بعيدا عن أنفسنا ذاتها ، الى يوم راحة أو إجازة يتركز فيه مغزى الحياة . وكأننا هذه الملايين نهرب من شر مستطير ، كأننا نشمير بعاصفة تنذر بالهبوب . اتنا نجد أجيالا بكاملها فى العالم الرأسمالى تسمى الى الأفلات من نفسها ، لتقيم فى مكان ما فى أعماق المجهول ، خيمة رثة يكون داخلها أقل قتامة من الظلام المطبق فى الخارج .

ويزيد من حدة المشكلات المرتبطة بابتعاد الفنون عن المجتمع وعن الانسان ، ان التقدم المطرد فى وسائل الاناعة والنقل - وهى التى بدأت بالقتوغرافيا والأسطوانات - قد خلق صناعة للتسلية تقدم خدماتها الى جماهير واسعة من متفوقى الفن . وليس هناك من يجهل الطابع الهمجى والجنونى

غير الانساني والحسية الحيوانية لكثير من المواد الفنية التي تنتج من أجل الاستهلاك على نطاق واسع في العالم الرأسمالي . وتحليل هذه المواد يحتاج الى كتاب قائم بذاته ، وانما أود أن أشير هنا الى نقطتين فحسب : الأولى أن الكتاب والفنانين الموهوبين كثيرا ما يقدمون النموذج الذي يقل ويكرر فيما بعد في صورة أردأ ويتفقد أرخص . وبذلك يمكن أن نقول ان كتاباتهم « الرقيقة » هي التي تحدد الاتجاه للمنتجات ذات النزعة المعادية للانسان ، والتي تخرجها صناعة التسلية للجماهير الغفيرة .

والثانية أن الفن الذي يتجاهل بصلف حاجات الجماهير ، ويباهى بأنه لا يمكن أن تفهمه الا النخبة المحدودة ، هو الذي يفتح الأبواب على مصراعها أمام السفافات التي تنتجها صناعة التسلية . فبقدر ما ينزل الفنان والكتاب عن المجتمع ، بقدر ما ينصب على الجمهور من التفاهة وسقط المتاع . ان « الوحشية الجديدة » التي ظهرت في الفن الحديث وأشاد بها بعض نقاد الفن ، قد أصبحت في الواقع هي النخبة التجارية السائدة في العصر الرأسمالي المتأخر .

#### الواقعية :

ان السمة المشتركة بين جميع الفنانين والكتاب المرموقين في العالم الرأسمالي هي عجزهم عن الملامسة بين أنفسهم وبين الواقع الاجتماعي المحيط بهم . فقد وجدت جميع النظم الاجتماعية من دافع عنها بقوة ومقدرة في مجال الفن ( الى جانب من ثاروا عليها ووجهوا اليها سهام النقد ) : الا الرأسمالية ، ففي ظلها وحدها نجد الفن كله ، فوق مستوى معين من الضحالة ، فن احتجاج وتقدم وثورة . ان غربة الانسان عن بيئته وعن نفسه بلغت ذروتها في ظل الرأسمالية . كما أن الشخصية الانسانية التي تحررت من قيود العصور الوسطى - قيود الطوائف والطبقات - قد أدركت بقوة أن الحرية وامتلاء الحياة التي كان يمكن أن يتمتع بها قد سُرقت منها . وأثار تحول كل شيء في الدنيا الى

سلعة من أجل السوق ، والنظر الى كل شيء من خلال فائدته العملية ، وسيادة الطابع التجارى على العالم بأسره ، آثار ذلك كله نفورا عنيفا لدى كل من لديه شيء من التطلع الى الآفاق . وأما أصحاب الخيال المحلق فقد وجدوا أنفسهم يرفضون هذا النظام الرأسمالى المنتصر رفضا باتا .

بدأ الرفض بالحركة الرومانسية الساخطة ، وهجوم جان جاك روسو على الحضارة الرأسمالية . وقد تحدث هيجل عن « القوة المتزايدة للشعور بالفرية » ، وقال : « عندما تخفى من حياة الناس القوة التى توحدهم وتجمع بينهم ، وعندما تضخم التناقضات وتكسب كيانا مستقلا ، عند ذلك تنشأ الحاجة الى الفلسفة » . وبنفس هذا المنطق قريبا نادى شيلي بضرورة الشعر فى كتابه « دفاع عن الشعر » : « ان الحاجة الى الشعر لا تظهر بقدر ما تظهر فى الفترات التى تغلب فيها الأناية والحسابات المالية » ، وعندما تزيد العناصر المتصلة بالحياة الخارجية عن الطاقة اللازمة لتمثيلها فى داخل الطبيعة البشرية . « لقد أصبحت « الأنا » الشاعرة بالوحدة والزلة التى تقف فى مواجهة ثقافة الحياة الرأسمالية موضوعا رئيسيا . فمنع نجد بايرون يقول فى قصيدته « مانفرد » (\*) :

انى أقول : ليس بينى وبين الناس

أو بينى وأفكار الناس

غير رابطة واهية .

أما سعادتى الغامرة فى الفضاء الرحيب

أن أتنفس الهواء القاسى على قمم الجبال المنطاة بالثلج

هذه كانت سعادتى ، وإن أكون وحيدا ...

لقد آيت أن أنمىج فى القطيع

ونو لأكون على رأسه ..

---

(\*) مانفرد - مسرحية شعرية لبايرون . نشرت سنة ١٨١٧ .

وأيت أن أتمتع في الذئب  
ان الأسد وحيد ، وكذلك أنا ...  
أو يقول قرائر جريبارزور في « ليوسيا » :  
المصلحة الشخصية تفقد معك  
وحب النفس هو التميز عن طبيعتك ..  
انك على استعداد لتركب البحار المجهولة  
وتستغل كل ما يستطيع العالم أن يعطى  
وأنت على استعداد لتحرق كل شيء وتدع كل شيء يحرقك ..  
أو يقول ستاندال :

« كل انسان قائم بذاته في هذه الصحراء من حب النفس التي  
يسمونها الحياة .. والرجال الأقوياء أصحاب الملذات الحسنة ممن كسبوا  
مائة ألف فرنك خلال العام السابق على فتحهم صفحات هذا الكتاب  
( « عن الحب » ) ينبنى لهم أن يسجلوا بأغلاقه مرة أخرى ، وخاصة اذا  
كانوا من أصحاب البنوك أو من رجال الصناعات الموقرين ، أى من أولئك  
الناس ذوي الأفكار الايجابية الواضحة ... » .

أو يقول هاينى :

اتما نريد أخيرا أن نرى أمالا

جرائم دموية وهائلة

لكن كفانا من هذه الفضيلة المتخمة

وهذه الأخلاقيات التي تحلل كل شيء :

من هذه الثورة الرومانسية « للأنا » المتفردة ، ومن ذلك المزيج  
الغريب من الرقص الاستقرائى والتسبى للقيم الرأسالية ، ظهرت  
الواقعية الانتقادية . لقد تحول الاحتجاج الرومانسى على المجتمع الرأسالى

شيئا فشيئا الى نقد لذلك المجتمع •• لكن دون أن يفقد طبيعة « الأنا »  
الساخطة • وليست الرومانسية والواقعية تقيضين متقابلين بحال من  
الأحوال، بل الأصوب أن يقال : ان الرومانسية مرحلة مبكرة من مراحل  
الواقعية الانتقادية • فالنقد لا يتغير تغيرا جوهريا ، انما الذى يتغير هو  
الأسلوب ، اذ يصبح أكثر برودا و « موضوعية » ، وينظر للأمور من  
مسافة أبعد •

ان أهم مؤلفات بيرون ، روايته التى لم تم « دون جوان » ، تجمع  
بين الاحتجاج الرمانى والنقد الاجتماعى الواقعى •• انما لم تعد عمل  
شاعر يتحدث الى نفسه : فالى جانب البطل نرى غريمه ، ونرى البطل فى  
صراع مع الواقع الاجتماعى • لم تعد « الأنا » مطلقة بلا حدود ، ولم تعد  
المبالغة الرومانسية مرحلة • فالسخرية والتعالى يضمنان قيودا عليها • ان  
دون جوان لا يزال هو البطل الرومانسى القديم ، بجرأته ، وتطشه الى  
الحياة ، وخروجه على الأخلاق ، لكنه لم يعد يقاتل الله والشيطان • انه ،  
فى كل مفارقاته ، نقد حى لمالم التصنع والنفق والحسة المحيطة به ، انه  
تجسيد للتطلع الى المواطن الصادقة التى لم يداخلها الرضى •

أما بلزاك وستاندال فكانا أقل من بيرون نفسه اعتمادا لأى شكل  
من أشكال التهادن ؟ سواء مع العالم الرأسمالى فى فترة ما بعد الثورة ، أو  
مع الدولة التى يسيطر عليها الارستقراطيون ورجال المال والكنيسة • وانا  
وجدنا أن بلزاك يسلم فى رواياته الأخيرة باتسار المجتمع الرأسمالى  
البرجوازى ، الا أن نفوره من ممثلى هذا المجتمع بقى على حاله دون تراجع  
أو قصبان • فعن نرى فى كتاباته باستمرار رجلا يتقاعدون وينسحبون  
من العالم « الكبير » أو فنانين ينفسون فى عملهم انفسا زائفا ، وهم  
دائما ليسوا على وفاق مع الرأسمالية ، بل هم من أعدائها • ونحن نجد فى  
كثير من الحالات أن النقد الواقعى ينتهى الى الاحتجاج الرومانسى ، أى

الى ذلك الرفض الرومانى لترفع الارستقراطية وللسمى الى النجاس من  
أى سبيل ، أى الاحتجاج على النبلاء وعلى البرجوازيين مما •

وكانت أشجع وأقوى الروايات التى مزقت اطار الرومانسية هى  
رواية « لوسيان لوفن » لستاندال • فهذه الرواية التى لم تتم ، تفوق فى  
نفاذ بصيرتها الاجتماعية وقسوة نقدها كل ما كتبه بلزاك • كانت الثورة  
البرجوازية قد تمت ولم يعد فى الوسع العودة الى أيام العقوبيين أو  
نابليون الشاب • والمستقبل ؟ ان عواطف لوسيان مع الجمهوريين وأنصار  
سان سيمون ، لكنه لا يرى أملا فى انتصارهم • وهو لا يطمئن الى الجمهورية  
الديمقراطية البرجوازية كبناء سياسى يقوم على الرأسمالية ، بل ان هذا  
البناء يثير حفيظته كما كان يثير حفيظة ذلك المحافظ الذكى الكسيس  
دى توكفيل • « فى نيويورك انقلبت عربة الدولة على الجانب الآخر من  
الطريق لا على جانبنا ، ان حق الاقتراع العام يتسلط كأنه حاكم مستبد ،  
بل وحاكم ملطخ الدين بالدماء » • اتنا نجد فى لوسيان لوفن نضجا قاطعا  
لا تخالطه الأوهام ، ونقدا متناقضا لا يقوم على أسس أخلاقية فحسب ، بل  
وعلى أسس جالية أيضا • وتتقطع الرواية عند هروب لوسيان من « برودة  
قلب » باريس الى بحيرة جنيف فى أول الأمر ، حيث يزور الأماكن التى  
عرفناها عندما أشارت اليها رواية « هلواز الجديدة » ، ثم الى ايطاليا حيث  
يفتح « الحزن الرقيق » أبواب قلبه للفن •

وينبئ لنا أن توقف وقفة قصيرة عند الصارات الختامية للرواية :

« ان بولونيا وفلورنسا قد دفنا به الى حالة من الحنان والحساسية  
لأبسط الظواهر ، حالة كان يمكن منذ ثلاث سنوات أن تدفع به الى أشد  
الانفعال •

« بل الواقع أنه عندما بلغ المكان الذى سينزل به فى كابل ، كان  
فى حاجة الى أن يلقى على نفسه محاضرة حتى يلزم ازاء الناس الذين  
يوشك أن يجتمع بهم الدرجة المناسبة من البرودة » •



انها رواية غير رومانسية .. فماذا قول اذن عن هذه الصورة الى  
الحساسية الرومانسية ؟ ونحن لا ندرى الى أين أراد ستاندال أن يمضي  
بلوسيان . لكن هذه الفقرة القصيرة التي اقتبسناها توحى بأن النظرة  
الرومانسية سوف تبقى دائما جنباً الى جنب مع النظرة البرجوازية  
باعتبارها « تقيضها الطبيعي » .

ومن دواعي الأسف أن مفهوم الواقعية في الفن غامض ومطاط .  
فهى تعرض أحيانا على أنها موقف ، أى على أنها الاعتراف بالواقع  
الموضوعى ، على حين تعرض أحيانا أخرى على أنها أسلوب أو منهج . وكثيرا  
ما يتلاشى الحد الفاصل بين هذين التعريفين . فكلمة « واقعية » تستخدم  
أحيانا فى وصف هوميروس أو فدياس أو سوفوكليس أو بوليكليتوس  
أو شكسبير أو مايكل أنجلو أو ميلتون أو الجريكو ، ثم تقتصر فى أحيان  
أخرى على الأسلوب الذى يستخدمه نوع محدد من الكتاب أو الفنانين ،  
ابتداء من فيلدينج وسموليت حتى تولستوى وجوركى ، ومن جيريكو  
وكوربيه حتى مايه وسيزان . وإذا نحن اعتبرنا الاعتراف بوجود واقع  
موضوعى هو القسمة المميزة للواقعية فى الفن ، فيجب ألا تقصر ذلك  
الواقع على العالم الخارجى الموجود بشكل مستقل عن وعينا . فالتىء  
الموجود بشكل مستقل عن وعينا هو المادة . أما الواقع فيضم جميع تلك  
التأثيرات المتبادلة العديدة التى يمكن أن يدخل فيها الانسان بقدرته على  
التجربة والفهم . ان الفنان الذى يرسم منظرا طبيعيا ، يستفيد بقوانين  
الطبيعة التى كشفها علماء الفيزياء والكيمياء والبيولوجيا . لكن ما يصوره  
فى الفن ليس هو الطبيعة المستقلة عن شخصه ، وإنما هو المنظر الطبيعي  
كما يبدو من خلال احساساته ، من خلال تجربته الخاصة . وليس الفنان  
مجرد أداة مرتبطة بجهاز حصى يستطيع ادراك العالم الخارجى ، بل هو  
أيضا انسان يتنقى الى عصر معين ، وطبقة محددة ، وأمة بعينها ، وله  
مزاجه الخاص وشخصيته المستقلة ، ولهذه كلها دورها فى تحديد  
الأسلوب الذى يرى به ويسائى ويصور المنظر الطبيعي . انها جميعا

تشارك فى خلق واقع أكبر بكثير من مجرد الأشجار والصخور والسحب ،  
مجموعة الأشياء التى يمكن أن تؤخذ أو تحسب أو تقاس . ان هذا الواقع  
تحده جزئيا نظرة الفنان الفردية والاجتماعية . والواقع فى شموله هو  
مجموع العلاقات بين الذات والموضوع ، لا ماضيا فحسب بل مستقبلا أيضا ،  
لا أحبا فحسب بل وتجارب ذاتية وأحلاما ومخاوف وعواطف وخيالات  
كذلك . ان العمل الفنى يجمع بين الواقع والخيال . والجنات عند شكسبير  
وجويا أكثر واقعية من الفلاحين والصناع المسوخين الذين نراهم فى كثير  
من اللوحات من طراز الجانر : ان ثقافة الدورة العادية للحياة اليومية  
عندما يرتفع بها جوجول أو كافكا الى تلك الذرى الخيالية ، تكشف لنا من  
أمر الواقع أكثر مما يكشف لنا الكثير من وصف الطبيعيين . ان دون  
كيشوت وسائكو يأتوا أكثر واقعية ، حتى اليوم ، من مئات الشخصيات  
المصقولة الركيكة التى تحفل بها روايات « مستمدة من الحياة » .

وإذا نحن فضلنا أن نأخذ بتعريف الواقعية على أنها موقف لا أسلوب  
باعتبارها تصويرا للواقع فى الفن - فنسجد أن الفن كله قريبا  
( باستثناء الفن المجرد ، والتأشبه وامثاله ) فن واقعى .

لنا يبدو من الأفضل من الناحية العملية أن نقصر مفهوم الواقعية  
فى الفن على أسلوب محدد ، مراعين دائما ألا يتحول التعريف الى حكم  
على العمل الفنى أو تقسيم له . ذلك أمر ينبغي ألا تنساه أبدا . ان الرواية  
الواقعية والمسرحية الواقعية تسيران تطورا اجتماعيا محددا - تسايران  
المجتمع الذى لم يعد « منفلقا » ومنظما على أساس هرمى ، بل أصبح  
مجتمعا برجوازيا « مفتوحا » . وكلما تطور العلم فانه يزداد احكاما  
واقترابا من الكمال . وليس كذلك الفن . فالضامين تتضاعف والافاق  
تسع ، لكننا لا نستطيع أن نقول: ان ستاندال وتولستوى أقرب الى الكمال  
من هوميروس وجيريكو ، أو أن كونستابل أقرب الى الكمال من جيويتو  
والجريكو . بل وفى حدود إنتاج فنان واحد - كابسن مثلا - لا يمكن أن

يقول : ان المسرحية الواقعية المحكمة « بيت الدمية » أقرب الى الكمال من مسرحية « بيرجنت » الخيالية . وكذلك في الفترة التاريخية الواحدة ، لا يمكن أن تقول : ان روايات هذا العصر التي التزمت الواقعية التزاما صارما أقرب الى الكمال من الحكايات المسرحية التي كتبها بريخت . ان الواقعية « بمعناها الضيق » انما هي أحد أساليب التعبير الممكنة ، وليست الأسلوب الوحيد المتفرد .

وهناك وجهات نظر متباينة عديدة داخل اطار الواقعية الاقتصادية نفسها ( « انتقادية » من حيث الموقف ، « واقعية » من حيث الأسلوب ) : فمن نظرة التعالى الارستقراطية التي كان فيلدنيج ينظر بها الى البرجوازية النامية ( وهو عنصر لا يتقص بايرون أو ستاندال أو بلزاك أيضا ) ، الى الاستسكار الكامل لمجتمع ما بعد الثورة ( ستاندال وفلوبير ) ، الى الآمال والتخطيطات الإصلاحية لدى ديكنز وإبسن وتولستوى . انما نجد لدى هؤلاء جميعا موقفا انتقاديا ازاء المجتمع بحالته الراهنة ، لكن النظرة اليه تتفاوت بين الاحتقار والسخرية والإصلاح واليأس . وكذلك ليس من الضروري أن ترتبط نظرة الفنان الواحد بشكل محدد من أشكال التعبير . فمثلا : الروايات الأولى لتوماس مان ( الذي كان في ذلك الحين محافظا عتيقا ) ، وخاصة رواية آل بودنبروكس ، كتبت بأسلوب واقعي يقتدى بتولستوى وفوتنير ، في حين أن رواياته الأخيرة التي كتبها عندما بدأ يهتم بالأفكار الاجتماعية الجديدة ، وبدأ يتخلص من ثركة شوبنهاور ونيتشة ( وخاصة : روايته الراقصين «الدكتور فاوست» و « الحائلي المقدس » ) تمضيان الى آحاد أبعد بكثير من الحدود التي توضع عادة للواقعية . وقد أشار توماس مان نفسه - عندما تحدث عن طريقة كتابة « الدكتور فاوست » - الى الصلة بينها وبين روايات جيمس جويس . لكن الموقف المميز لأكرية « الواقعيين الاقتصاديين » هو موقف الاحتجاج الفردي الرذماني على المجتمع الرأسمالي . . فمن تجد هذا الضمير واضحا في

ستانمال ويلزك ، بل وفي دكتور وفلوبير وتولستوى ودستوفسكى وابسن  
وسبرندبرج وجرهارد هوثمان •

### الواقعية الاشتراكية :

ان جوركى هو الذى صاغ عبارة « الواقعية الاشتراكية » فى مقابل  
« الواقعية الانتقادية » ، وأصبح هذا القابل أمرا مسلما به الآن من جانب  
النقاد والباحثين الاشتراكيين •

غير أن عبارة « الواقعية الاشتراكية » كثيرا ما أسيء استخدامها ،  
كما أنها أطلقت خطأ على لوحات أكاديمية تاريخية ، أو على لوحات من  
نوع الجانر ، كما أطلقت على روايات ومسرحيات لا تهدف الا الى الدعاية  
واخفاء الأخطاء • ولهذا السبب ، ولأسباب أخرى ، أرى من الأفضل  
استخدام عبارة « الفن الاشتراكي » فهى تشير بوضوح الى موقف لا الى  
أسلوب ، وهى تؤكد النظرة الاشتراكية ، لا المنهج الواقعى • ان  
« الواقعية الانتقادية » ، بل وبعبارة أوسع الأدب والفن الرجواى فى  
مجموعه ( أى كل أدب وفن رجواى عظيم ) ، تتضمن نقدا للواقع  
الاجتماعى المحيط بالفنان • أما « الواقعية الاشتراكية » ، وبعبارة أوسع  
الأدب والفن الاشتراكي فى مجموعه ، فتضمن الموافقة الأساسية من جانب  
الكاتب أو الفنان على أهداف الطبقات العاملة والعالم الاشتراكي الناهض •  
والفارق هنا فارق فى الموقف لا فى الأسلوب فحسب • غير أن هذه الحقيقة  
كثيرا ما تجاهلتها وسائل التدخل الادارى فى مجال الفن فى أيام ستالين •  
ولكن بعد انعقاد المؤتمر العشرين للحزب السوفيتى لم يعد الالتزام الصام  
بنظرية ماركسية موحدة فى الفن أمرا الزاميا • واذا كانت التيارات  
المحافظة ما زالت قوية ، الا أن هناك الآن مجموعة من المفاهيم الفنية  
المتباينة تواجه احدها الأخرى داخل الأطار الأسلى للماركسية •

ولنأخذ هذا المثال : كتب الفكر السوفيتى البارز لنا فرادكين فى  
معلقة « الفن والأدب » : « ... »

الخطأ الاعتقاد بأن « هناك صيغة جامدة قد اكتسبت مكانة الحقيقة المقطوع بها لمجرد أنها تكررت المرة بعد المرة خلال سنوات عبادة الفرد » . وكم كانت تهمة ( الانحلال ) القاسية توجه بلا تمييز وبلا مبرر مفهوم لمجموعة واسعة متباينة من مظاهر الفن الغربي في تلك السنوات . فكان الفن والأدب في الفترة التالية لعام ١٨٤٨ ، وخاصة في القرن العشرين ، يعتبر منحلا انحلالا كاملا . وكذلك استبعدت جميع النظريات التي ظهرت في هذه الفترة . ان مسألة الحركات الفنية في القرن العشرين ترتبط بمسألة أكبر من ذلك ، هي العلاقة المتبادلة بين الواقعية وغيرها من الحركات والمناهج الفنية . وفي هذا المجال أيضا كان الموقف يلخص في سنوات عبادة الفرد في الصيغة التي تبدو بالغة البساطة ، لكنها في الوقت نفسه شديدة الجمود ، وهي من الناحية العلمية خاطئة ومبتذلة : الفن الواقعي التقدمي يقف في جانب ، وجميع الاتجاهات الأخرى غير الواقعية والتي تعتبر رجعية في جوهرها تقف في الجانب الآخر . لكن ماذا تقول إذن في فنانين لا شك في مقدرتهم كمؤلفي المسرح من الكلاسيكيين أمثال موليير وراسين وغيرهما ، ومن الرومانسيين أمثال هولدرلين وولتر سكوت ، أو ما بعد الانطباعيين من أمثال فان جوخ وجوجان ؟ كانت هناك طريقة سهلة للخروج من المأزق : هي التسليم بقدرة هؤلاء الفنانين ، لكن مع التأكيد بأنها قدرة تميزوا بها . على الرغم من ارتباطهم بتلك الحركات ، وتميزوا بها بقدر ما نجد في إنتاجهم من عناصر واقعية . ولكن ... هل هذا حل صحيح للمسألة ؟

ألم تتضمن كل من الكلاسيكية والرومانسية والانطباعية صنفها الفني الخاص بها ، وذلك جنبا الى جنب مع حدودها الفنية والتاريخية الخاصة بها ؟

ألم تكن قدرة راسين وعلفله مستعمدة في نفس الوقت من مكانة وعظمة التلاصقية واللاهية الكلاسيكية التي تجسدت في تراجيلدات ؟

ألم تكن مكانة هولدرلين وعظمته مرتبطين بسحر الأحلام الشعاعية  
للرومانسية التورية ؟ »

وفي العدد التالى نشرت نفس المجلة ردًا بقلم أحد كبار المسؤولين  
فى الميدان الثقافى فى جمهورية ألمانيا الديمقراطية يقول فيه : ان فرادكين  
دار حول موضوعه « دورة واسعة » لكنه لم يتناول لب الموضوع .

« ان المقالة تعرض ، اذا شئنا الترفق فى التمييز ، مجموعة من  
الأراء الذاتية للمؤلف .. وهو ينظر الى الوراثة بدعوى ما يزعمه من  
ضرورة إعادة النظر فى الأحكام السابقة . فنجدته يترفق مثلاً بتلك الزهرة  
الصغيرة البريئة المسماة الانحلال ... واذا لم تخطئى التقدير فقد عمل  
بعض الفنانين والمفكرين الروس الكبار من أمثال مسالتيكوف شدرين  
واستاسوف وبلخاتوف ، وليس آخرًا مكسيم جوركى - لفضح ظاهرة  
الانحلال وإداتها ... وهناك أسباب عديدة مكنت لظاهرة انحلال الفن  
البرجوازى التى بدأت فى فرنسا قرب نهاية القرن الماضى - من التأثير تأثيراً  
قوياً ومدمراً على تطور الفنون فى ألمانيا . وينبغى أن تشكر مؤرخى الفن  
السوفيت اذا كانوا قد ساعدونا على الوصول الى تحليل علمى حقا لذلك  
الانحلال .. ولا يجوز لدارسى الفن أن يتخلوا عن حقهم فى الحكم على  
الأعمال الفنية فى ضوء مضمونها الأيديولوجى والسياسى وفى ضوء خطها  
من الجمال .. كما لا يجوز للنسابة الثقافية الرسمية أن تصبغ عن التأثير  
تأثيراً مباشراً - مبنيًا على مثل هذه الاعتبارات والأحكام - فى الانتاج الفنى  
ودفع الفنانين الأفراد الى الوعى بالأخطاء ونواحي النقص فى أعمالهم ،  
بل والتدخل فى بعض الحالات الخاصة بالوسائل الادارية » كما حدث فى  
الاتحاد السوفيتى مع رواية بوريس باسترنك ... »

وقد اخترت هذا المثال لأنه يبين بوضوح مدى الخلاف بين المدرستين  
الرئيسيتين من مدارس الفكر داخل العالم الاشتراكى اليوم . فلاهرنيورج  
أحكام تختلف عن أحكام جيراسيموف . والمجلات الفنية التى يشرف

عليها الشيوعيون في إيطاليا أو فرنسا أو بولندا مختلف اختلافا كبيرا عن  
المجلات الصادرة في جمهورية ألمانيا الديمقراطية ، وفي الاتحاد السوفيتي  
نجد نحانا حديثا مثل نيزفستى يخالف التشكيلين الأكاديميين .  
وتزداد باستمرار قوة الاتجاه القائل بأن الأفكار الفنية لا يمكن أن تقرر  
بمرسوم ، وإنما هي تتشكل وينبغي أن تتطور خلال عملية الإنتاج ، بالنشاط  
الحر لمختلف الحركات والأساليب ، وعن طريق تنوع الحجج والمناقشات .  
فالفن الجديد لا يخرج من النظريات بل من الأعمال الفنية ذاتها . ان  
أرسطو لم يسبق كتابات هوميروس وهزود واسخيلوس وسفوكليس ،  
وإنما استمد نظرياته في الاستعطا من كتاباتهم .

وكما زادت ثروتنا من وسائل التعبير ، زادت قدرتنا على الشعور  
على عنصر مشترك . وإذا كان وضع « الواقعية الانتقادية » و « الواقعية  
الاشتراكية » كقيضين متقابلين يتضمن تبسيطا زائفا للقضية ، إلا أنه  
يتضمن أيضا حقيقة جوهرية . وإذا أخذنا بتعريف الواقعية الاشتراكية  
على أنها منهج أو أسلوب فائتا مستساقل على الفور : أسلوب من ؟ ومنهج  
من ؟ جوركي أم بريخت ؟ ماياكوفسكى أم ايلوار ؟ ماكارنكو أم  
أراجون ؟ شولوخوف أم أوكريز ؟ ان مناهج هؤلاء الكتاب تختلف كل  
الاختلاف ، أما الشيء المشترك بينهم جميعا فهو الموقف الأساسى . ان  
هذا الموقف الاشتراكي الجديد هو نتيجة لتبنى الكاتب أو الفنان وجهة  
النظر التاريخية للطبقات المساعدة وتقبله للمجتمع الاشتراكي - بكل  
التناقضات والحلقات التى تظهر فى مجرى تطوره - كقضية مبدئية .

ومهما تبلغ الرغبة فى التزام موقف موضوعي ، وفي تصوير المجتمع  
بكل ما فيه من تدخل وتشابك ، وفي عرض الواقع « كما هو فى الواقع » ،  
فإن ذلك لا يمكن أن يتحقق الا بصورة تقريبية . وحتى هذه الصورة  
التقريبية لا يمكن أن تكون موضع الاطمئنان الكامل ، وكان فراتز كافكا  
مدركا لذلك حين كتب يقول : « لا يمكن أن يحكم على حالة من الحالات

غير شخص مشترك فيها ، لكنه ما دام مشتركا فيها فلا يمكن أن يصدر فيها حكما . ولذا لا تتوفر في العالم امكانية لأصدار حكم على الأشياء ، وإنما هناك بصيص لهذه الامكانية . • وكافكا على حق عند ما يرى أنه ليس هناك من يستطيع أن يحكم على شيء إلا من وجهة نظر محددة ، وإن هذا الالتزام بوجهة نظر محددة ، سواء كان مقصودا أو غير مقصود يعنى التجيز ، ولذا لا يمكن أن يصدر حكما حقا في النزاع إلا أحد الأطراف فيه . لكن عندما يضيف كافكا أنه لا يمكن لأحد أطراف النزاع أن يصدر حكما فيه ، فهو يتجاهل امكان وجود وجهة نظر ملتزمة ، وهي مع ذلك متفقة مع الواقع الاجتماعى فى الخطوط العامة . ففى وسع المرء أن يختار زاوية لا يرى فيها غير تفاصيل تافهة تنزلق الى النسيان ، أو زاوية يستطيع أن يشرف منها على قطاع كبير من الواقع فى أثناء تحوله وتطوره ونخلقه لواقع جديد . ان « بصيص الامكانية » لاصدار حكم على الأشياء - الذى يتحدث عنه كافكا ، يمكن أن يكون البصيص الأخير للنضوء النارب أو الصيص الأول للفجر الطالع . وبذلك يحدد مصدر الضوء قيمة الحكم ، ومدى قربه من الحقيقة .

فمثلا : كان حكم ستاندال - اليقوبى - على الواقع الاجتماعى لصره فى الأيام التالية للثورة ، أصدق ألف مرة من حكم الرومانسين المتعلمين الى الوراء ، لا لجرد أنه كان أكثر منهم موهبة ، بل أيضا لأن الزاوية التى اختارها مكتبته من أن ينفذ بصره الى مدى أبعد. ويرى رؤية أوضح . ولا شك فى أن ستاندال نفسه - وهو أكبر الكتاب التقدميين فى صصره - لم يكن قادرا على تصوير كل حركة الواقع تصويرا موضوعيا ، وأنه لجأ المرة بعد المرة - بوعى تام - الى الذاتية . فأقصى مايمكن أن نطمح فيه ، أن تكون الزاوية التى يختارها الكاتب متفقة جزئيا مع تطور الواقع الاجتماعى .

وفى عصرنا هذا ، نجد امكانية للوصول الى موضوعية واسعة المدى ،



وذلك عن طريق الوقوف الى جانب الطبقات العاملة وجركات التحرر الوطني .. أى بنى وجهة النظر الاشتراكية غير المترتبة ولا شك فى أن هذه مجرد امكانية : فلا يكفى لتصوير الواقع فى تطوره أن يكون المرء مقتنا باتسار الاشتراكية أو عارفا بالمبادئ العامة للمجتمع • بل لا بد من تصوير أشكال الانتقال - والتحول - بكل ما فيها من صدق وتنافس • لا بد من قدرة عظيمة على الرؤية لألقاء «بصيص» الضوء اللازم للوصول الى حكم صحيح • فالموضوعة كلها تتعرض للخطر اذا ما أدت رغبة الكاتب فى أن يتفق ( الند ) وما يليه اتفاقا تاما مع مخطط سبق رسمه فى ذهنه ، الى منه من رؤية الواقع القائم اليوم بوضوح ، أى اذا كان هناك حائل من العقائد الجامدة يعنى عينه بدلا من أن يوسع لهما مجال الرؤية •

ان الواقعية الاشتراكية - أو بالأحرى الفن الاشتراكى - تتطلع الى المستقبل • فهى لا تكفى بالنظر الى ما يسبق لحظة محددة من لحظات التاريخ ، بل تمد بصرها أيضا الى ما سيقبها • ان الحقائق لا تتغير ، لكن الواقع فى لحظة من اللحظات يتغير تبعا لوجهة النظر التى تنظر بها اليه • ان ما كان مستقبلا فى وقت من الأوقات يندمج فى الزمن مع أحداث الماضى ، فيحدث بذلك أثره فى الذاكرة ، بل ويوضح - ويكمل - صورة الواقع التى كانت مخفية جزئيا فى ذلك الحين • وعنصر التنبؤ واستشراف المستقبل ، هنا العنصر الذى كثيرا ما تعرض للتنديد به باسم الواقعية ، قد اكتسب قوة جديدة ومكانة جديدة فى الفن الاشتراكى • وكان يوهانز بيشر على حق عندما قال : « ينبئ ألا نبأ فى تقيد الأمور عندما تحدثت عن الواقعية الاشتراكية ونعمل جاهدين للوصول الى تعريف لها • مفهوم الواقعية الاشتراكية موجود فى كثير من الكتابات التى ظهرت قبل مولدها كظرفية محددة ، فمن نجد نظرة واقعية اشتراكية فى أبيات شيلر :

انضم بجسامة بجناحين

وحلق فوق عصرك  
ودع المستقبل يشرق  
ولو بضوء خافت .. في مرآتك  
وكذلك في أبيات بريخت :  
الأحلام و « اذا » النحمة •  
تستحلف البحر الموعود  
بحر القمع الناضج  
أيها الزارع : قل عن الحصاد  
الذي سوف تجمعه غدا  
انه ملكك منذ اليوم

وقد يكون في هذين المثلين وحدهما الكفاية لتحديد طيمة الواقعية  
الاشتراكية •

غير أن بشر بلانك في تبسيط القضية • فاذا كان أسلوب بريخت  
الملموس يكشف عن رؤية واقعية للفن الاشتراكي ، فذلك لا يصدق  
على رؤية شيللر الخيالية العامة • لقد حفل عصر الرومانسية باليوتوبيات  
الاجتماعية والتوقعات المستقبلية ، لكن كل ما يقع فيما بين «اليوم» و « بعد  
الغد » كان يرقد في الضباب • والفن الاشتراكي لا يمكن أن يرضى  
بالرؤية المهزوزة ، بل ان مهمته هي تصوير ميلاد « الغد » من اليوم بكل  
ما يصحب ذلك من مشكلات وقضايا • ولا شك في أن الانتقال الى  
الاشتراكية عملية أعقد مما يتصور كثير من هواة التبسيط ، عملية زاحرة  
بالأعمال وردود الأفعال ، جافلة بالمواقف غير المتوقعة •

ان الفنان أو الكاتب الاشتراكي يتبنى وجهة النظر التاريخية للطبقات  
العملية • لكن ليس معنى ذلك أنه ملزم بالدفاع في اتجاهه عن أى عمل  
أو قرار يتخذه أى حزب أو شخصية تمثل هذه الطبقات العاملة • انه

يرى في الطبقة العاملة القوة الحاسمة - لكنها ليست القوة الوحيدة -  
اللازمة لدحر الرأسمالية ، ولقيام مجتمع بلا طبقات ، ولتطور قوى  
الانتاج المادية والروحية تطوراً غير محدود من أجل تحرير شخصية  
الإنسان . أى بعبارة أخرى أنه يندمج بشخصه فى المجتمع الاشتراكى  
الناسى انتماجاً كاملاً ، فى حين أن الفنانين والكتاب الرجوازيين - الكبار  
منهم - لم يكن لهم مفر من الانفصال عن عالم البرجوازية المنتصرة . ان  
الفنان الاشتراكى يؤمن بأن قدوة الانسان على التطور غير محدودة ، لكنه  
لا يتصور أنه سيقوم فى آخر الأمر « فردوس على الأرض » . بل انه  
لا يريد للتناقض الجذلى الثمر أن يتسنى أبداً .

« أيها العصر الذهبي ! انك لن تأتى أبداً

ومع ذلك فأنت تطير على وجه الأرض ونحن فى أعقابك !

الا فليغضب البحر وليد الى النبع الذى صدر منه

فهناك فى أعماق الأحلام عن صباح العالم يمكن أن ينعكس وجه

المستقبل .

ويمكن للأسطورة أن تصبح هدفاً نوع بلغ مرحلة التفوج . .

( من قصيدة لأرنست فيشر )

ان هذا التقبل للمجتمع الجديد من ناحية المبدأ ، لا يمكن أن يخلو  
من عنصر التقيد . وما قاله ماركس من قبل عن الحركات العمالية ،  
يصدق أيضاً على الفترات التى تبنى فيها المجتمعات الاشتراكية . « انها  
لا تكف أبداً عن قد نفسها . وكثيراً ما توقف خطاها على طريق التقدم ،  
وتعود فى الطريق الذى قطعه حتى تبدأ من جديد . . » ولذا فإن الواقعية  
الاشتراكية الحقة هى أيضاً واقعية انتقادية ، يزيد فى غناها قبل الفنان  
للمجتمع من ناحية المبدأ ونظراته الاجتماعية الايجابية . ان شخصية  
الفنان لا تعود مشغولة بالاحتجاج الرومانسى على الظلم المحيط به ، لكن

التوازن بين « ألما » والجماعة لا يمكن أن يصل الى حالة سكون ، بل  
لا بد من اعادة هذا التوازن المرة بعد المرة من خلال التناقص والصراع .

ان الفن الاشتراكي - وموقفه في ذلك يختلف عن الفن في العالم  
الرأسمالي - يتطلب التجديد المستمر في وسائل التعبير . كتب برتولد  
بريخت مطلقا على الاتجاهات الشكلية يقول :

« من السخف المطلق أن يزعم أحد أنه ليس هناك أهمية للشكل  
أو، لتطور الشكل في مجال الفن . فبغير ادخال تجديدات شكلية ، لا يمكن  
للأدب أن يقدم موضوعات جديدة أو وجهات نظر جديدة الى القنات  
الجديدة من الجمهور . اتنا نبني بيوتنا بشكل يختلف عن البناء في عصر  
اليزايت ، ونحن نبني مسرحنا بشكل مختلف . ولو أننا أردنا أن نواصل  
منهج شكسبير في البناء لرددنا أسباب الحرب العالمية الأولى مثلا الى رغبة  
فرد ( هو القيصر ولهم ) في تأكيد ذاته ، ولرددنا هذه الرغبة نفسها الى  
كون أحد ذراعيه أقصر من الذراع الأخر . بيد أن ذلك يكون سخفا .  
وانما لتكون نزعة شكلية حقا أن نرفض الأخذ بوجهة نظر جديدة في عالم  
متغير ، لا لثيء الا للاحتفاظ بطريقة معينة في البناء وعلى ذلك فإنه يكون  
اتجاها شكليا أن نغرض على الموضوعات الجديدة أشكالاً قديمة ، نزع  
أنها جديدة . ومن الواضح أنه لا بد من مقاومة التجديدات الزائفة في  
وقت تحتاج فيه الانسانية قبل كل شيء الى أن تسمع عن عينها التراب  
الذي يعميها . ومن الواضح أيضا اننا لا يمكن أن نمود الى موضوعات  
الماضي بل ينبغي أن تقدم نحو تجديدات حقيقية . وأى تجديدات عظيمة  
تجرى حولنا الآن ! فكيف يستطيع الفنانون تصويرها جميعا بالوسائل  
القديمة في الفن ؟ »

اتنا نحتاج الى وسائل جديدة للتعبير من أجل تصوير الحقائق  
الجديدة . ومن التزم أن نقرر أن الفن الاشتراكي ينبغي أن يلتزم بكافة  
أشكال الفن البرجوازي ، وفي مقدمتها الأشكال الخاصة بصبر النهضة

وبالواقعية الروسية فى القرن التاسع عشر • لقد أوجب عصر النهضة فنانين ممتازين ، ولكن لماذا لا يتعلم الفن الاشتراكى أيضا من فن النحت فى مصر القديمة ، أو لدى شعوب الأرتك ، أو من رسوم شرقى آسيا ، ومن الفن القوطى ، ومن الأقونات الدينية ، ومن مايبه وسيزان ومور ويكاسو ؟ ان واقعية تولستوى ودمتريفسكى رائدة ، ولكن لماذا لا يتعلم الكتاب الاشتراكى أيضا من هوميروس والأرجيل ، ومن شكسبير وسترنبرج ، ومن سستاندال وبروست ، ومن برخت وأوكيزى ، ومن رابو ويشت • ليست المسألة هنا مسألة تقليد أسلوب من الأساليب ، وانما هى مسألة ادماج مختلف عناصر الشكل والتصير فى كيان الفن ، حتى يمكن أن يتلام مع الواقع الذى تعدد جوانبه الى غير نهاية • ان كل تثبيت مترم بمنهج فنى محدد ، أيا كان هذا المنهج ، يتناقض مع مهمة خلق تركيب جديد يستفيد بنتائج آلاف السنين من التطور الانسانى ، وعرض المحتوى الجديد فى أشكال جديدة •

لقد بدأت فى العالم الاشتراكى مناقشة حول هذه القضايا لا يمكن لقوة الآن أن توقفها • وانى لعلى ثقة من أن الفن الذى تحرر نتيجة لاصطدام الآراء ، هذا الفن ذا المضمون الاشتراكى ، سوف يزداد غنى وجرأة وشمولا فى موضوعاته وأشكاله ، وفى الآفاق التى يمتد إليها ، وفى تعدد الحركات فى داخله ، بحيث يفوق أى فن من فنون الماضى • ولا يقلل من ثقتنا هذه ما يقف فى سبيل التطور من عناد وأخطاء ونواحي نقص وتحفظات • ولبرتولد بريخت أبيات جميلة تعبر عما نريد ، نقول :

إذا كنت لا تزال على قيد الحياة فلا تقل أبدا أبدا

ان ما هو أكيد ليس أكيدا

فلن تبقى الأشياء على ما هى عليه •••

و •• ما كان مستحيلا يصبح واقعا قبل أن تقرب شمس اليوم •



الفصل الرابع

المضعون والشكل





ان العلاقة التبادلة بين المضمون والشكل تمد من القضايا الحيوية في الفن ، بل انها من القضايا الحيوية في غير الفن أيضا . ومنذ أيام أرسطو ، عندما طرح القضية لأول مرة وأجلب عليها اجابة خاطئة بقدر ما هي باهرة ، منذ ذلك الحين عبر كثير من الفلاسفة ، والفنانون الفلاسفة ، عن رأيهم القتال بأن الشكل هو الجانب الجوهرى في الفن ، هو الجانب الأعلی ، الجانب الروحي ، وأن المضمون هو الجانب الثانوى ، الناقص الذى لم يتوفر له من التقاء ما يصحله واقعا كاملا . ويرى هؤلاء المفكرون أن الشكل الخالص هو جوهر الواقع ، وأن هناك حافزا يدفع كافة أشكال المادة للذوبان في الشكل الى أقصى مدى ، أى يدفعها للتحويل الى شكل ، وبذلك تحقق كمال الشكل ، ومن ثم تحقق الكمال فى ذاته . وأن كل ما فى هذا العالم هو مزيج من الشكل والمادة ، وكلما تقلب الشكل - وقل الانحساس فى المادة - زادت درجة الكمال التى يلفها . وبذا تكون الرياضيات أكثر العلوم كمالا ، كما تكون الموسيقى أكثر الفنون كمالا ، لأن الشكل فيها أصبح هو المضمون ذاته . فهم يرون الشكل كما كان أفلاطون يراه ، « فكرة » ، شيئا أوليا تسمى المادة الى التفلل فيه ، وهو كيان روحى يسيطر على المادة . وقد عبر أحد صنّاع الآنية الخزفية البديئة عن تجربته بقوله : « أتى أصنع الشكل فى البداية ، ثم أصب فيه كتلة الخزف الحالية من التشكيل » .

وقد أفاض فى شرح هذا الرأى أنصار الفلسفة المدرسية (\*)

(\*) هى الفلسفة المسيحية باوربا إيمان المصور الوسطى . كانت من أهم القضايا التى ناقشتها « طبيعة الماتى الكلية » . قال بعض فلاسفتها أنها صور عقلية . عالمة بذاتها مستقلة عن عالم الأشياء الجزيئية . وقال آخرون أنها متعلقة فى الانسجام . وفى القرن الثامن عشر عرفت أوربا الفلسفة لبرسكال . وفى القرن التاسع عشر كانت الاشتراكية بالتحليل بين الأسماء الإلهية العقلية وبين أفكار الشبيبي والديكارت .

(الاسكلانية) وأتباع توما الأكويني ، اذ نادوا بفكرة النظام الميتافيزيقي للعالم . ثوما الأكويني (\*) يرى أن كل كائن يتحرك من أجل الوصول الى هدف نهائي ميتافيزيقي ، وأن النظام - أي التمدد المرتب داخل كيان موحد - يفترض أن تمة غاية ، وأن فكرة النظام فكرة غاية . فكافة الكائنات تسعى لبلوغ هدفها النهائي ، ولكافة المخلوقات نظامها ، لأن الله قد خلقها . وكافة الكائنات فيما خلا الله ناقصة . وتحتدم لدى جميع الكائنات الرغبة في بلوغ الكمال . وهذا الكمال متاح لكل ما هو موجود في العالم كإمكانية أصيلة . ومن طبيعة الإمكانية أن تسعى الى التحول الى فعل أو حقيقة . ولذا لا بد للتأخر أن يسعى لبلوغ الكمال . وسمى أي كيان مادي هو الشكل : وهذا هو مبدأ السعي أو الحركة . فكل سعي إنما يتحقق من خلال الشكل ، وكل سعي إنما يهدف الى الوصول بصاحبه الى الكمال . وكل مخلوق يبلغ ، داخل إطار النظام المقرر للأشياء ، حده الأقصى من الكمال بالسعي المناسب لطبيعته ، أي بالسعي الملائم لشكله الطبيعي . وبهذا يتطابق السبب الشكل مع السبب الفاعل . فالشكل يسعى الى هدف ، الى غاية ، وهو المصدر الأصلي للكمال . وبذلك يصبح الشكل مطابقا لجوهر الأشياء في حين تنزل المادة الى منزلة ثانوية ضئيلة القيمة .

ويستخدم الكثيرون من أصحاب النظريات في الفن في العصور الأخيرة للعالم البرجوازي ، حججهم وقننهم من مبادئ كنهه ، وهي المبادئ التي ما زالت تؤثر في فنون عصرنا وعلومه وفلسفته بوسائل متعددة . وإذا كان الشكل هو المسيطر على الطبيعة كلها فلا بد أن يكون هو النصر الحاسم في الفن ، وأن يكون المضمون عنصرا أدنى منه وأقل قيمة . ولذا نجد لزما علينا قبل أن نمضي في دراسة قضية الشكل والمضمون في الفن ، أن نلقى نظرة على الطبيعة ذاتها ، وأن نسأل أنفسنا

(\*) توما الأكويني ( ١٢٢٥ - ١٢٧٤ ) ليسيوف ولوموني - إيطاليا . من أشهر منتقلي الفكر الكاثوليكي . كتب تفسيره لعظم مؤلفات أرسطو .

عما نفيه بدقة عندما تحدث عن « الشكل » الذى تخلفه الكائنات الطبيعية، وعن مدى صدق القول بأن المادة بجميع أنواعها تسمى نحو شكلها  
النهائى .

### البللورات :

من المعتقد أن البللورات هى أكثر الأشكال كمالات فى الطبيعة غير العضوية بأمرها . وإذا نظرنا الى تلك التكوينات ذات التركيب الرائع والضياء المشع ، وتماثلها انتظامها المنزل وجمالها الأخاذ ، يمكن أن تصور فعلا أن المادة غير العضوية تحولت فيها الى كيان روحى ، وذلك بأقسامها كمالات لا شائبة فيه . وقد يتجه المشاهد الساذج ذو العقليّة غير العلمية الى اعتبارها أعمالاً فنية أنتجتها الطبيعة الخلقة أو صنعتها قوة خالقة مقدسة . أى أنه يمكن أن يرى فيها جانباً مقصوداً ومتعمداً . ويزداد هذا الميل اذا لم يلتفت عاشق الجمال الى التركيب البللورى لكافة المواد الجامدة - وتركيبها ذاك لا يثير الانتباه فى كثير من الأحيان - واكتفى بتركيز اهتمامه على نخبة خشيلة مختارة من البللورات « النفيسة » . فهكذا يؤكد بعض أنصار الفلسفة المدرسية الحديثة أن البللورات هى « تجسيد للرياضيات » وأن التركيب الداخلى للذرة ليس بذى أهمية للبلورة ، وأن السيمتريّة ( التماثل ) لا ترجع الى خواص الذرات التى تتشكل البللورة منها بل الى شبكة بللورية ميّافيزيقيّة غير مادية، وأن هذه الشبكة البللورية « تتجاوز المادة » ، وأنها تمثل « مبدأ النظم الذى يحدد الأشكال » ، وأن الشكل يوجد فى كل بللورة « كفكرة » ، « كدرجة فى بلوغ الكمال » . ويقولون : ان البللورة « تسترق » المادة ، وان البللورة الكاملة هى البللورة « المثالية » بكل التقاء الممكن أن يتوفر فى الواقع ، وأن تركيبها الداخلى متجانس تماما ، وأنها « من الخارج شكل قهى ، ومن الداخل وحدة بين أشكال متمايزة » ، وأنها تحوى الذرات « كاختمال » فحسب ولا تحويها كواقع . فهل تنطبق هذه النظرة الميتافيزيقيّة على الحقيقة ؟ هل حقاً تخضع

العلمية غير المضوية لمبدأ أوتو فراطى يحدد الأشكال ؟ وهل حقا يصنع الشكل البللورة ؟ أم أن الشكل البللورى تحدده ذرات المادة ذات الخواص المحددة ؟

وانا لتتجاوز نطاق هذا الكتاب لو حاولنا أن نورد المكتشفات الحديثة التى وصل اليها علم البللورات بشئ من التفصيل • ولا بد لنا من الاكتفاء بعدد قليل من الحقائق ذات الدلالة • فأولا : لا يمكن القول بأن تركيب الذرات التى تتألف منها البللورة عديم الأهمية فى تركيب البلورة ، فهو فى الواقع الذى يحدد شكلها • وقد أصبح فى وسع علماء البللورات اليوم أن يتنبأوا بالتركيب البللورى لأى مزيج كيمائى محدد ، على أساس خواص الذرات التى يتركب منها • ولتأخذ مثال الماس ، هذا النظير المشع للكربون ، وهو أغرب العناصر جميعا وأبرعها • سنجد أن تركيب الماسة الذى تحيط فيه بكل ذرة من الكربون أربع ذرات أخرى بحيث تكون شكلا ذا سطوح أربعة ، يتفق تماما مع تركيب الكربون الذى يتألف من أربع إلكترونات متكافئة • وقد أثبتت التجارب العلمية التى أجريت فى حالات أخرى أيضا أن التجمع الجزيئى للذرات يطابق حجمها فى البللورات • ويمكن أن تعتبر البللورة جزيئا من ناحية المبدأ ، أو بالعكس يمكن أن نعتبر الجزيء ببللورة • وفوق هذا ، فلا يمكن أن يقال : ان هناك شبكة فى الفراغ ، محددة من قبل ، هى التى تقرر لكل ذرة مكانها فى البللورة ، حتى تحولها الى « إمكانية » خالصة ، أى الى لا واقع • فعلى العكس من ذلك تصطف الذرات فى البللورة بترتيب محكم تحدده خواص الذرات ولا شئ سواها • وما يطلق عليه « شبكة فى الفراغ » ، إنما هو تمثيل عن علاقة محددة فى الفراغ بين ذرات محددة • وكل تمثيل فى المادة ينمكس على النور فى تمثيل فى تكوين الشبكة فى الفراغ •

ولا شك فى أن هذه الشبكة ، أو بمثابة أدق هذا التشكيل النظم للذرات الترابطية ، لا يبقى فى حالة سكون • وهو لا يمثل « مبدأ

لترتيب ، ميثافيزيقيا جامدا • فالذرات التي توجد في البللورة لا تقف ساكنة ، بل تظل دائما في حالة حركة وذبذبة • ولكل حالة من حالات الحركة درجة تناسبها من درجات الحرارة • فكلما ارتفعت درجة الحرارة ازدادت الحركة وزاد متوسط المسافة بين الذرات في التركيب الشبكي للبللورة • وإذا تمدد التركيب الشبكي للبللورة فمعنى ذلك أن النظام البللورى يأسره ينسدد ، ويظهر ذلك في الاتجاهات المختلفة بدرجات مختلفة تتوقف على تركيب البللورة ، مما يترتب عليه أن تغير البللورة شكلها • وفي لحظة معينة ، عند نقطة الانزياح أو عند نقطة التحول ، ينقلب الكم الى كيف ، ويتغير التركيب البللورى أو ينفار من أساسه •

فأى مبدأ للنظام الميثافيزيقى المقرر سلفا ذاك الذى يتغير مع تغير خواص المادة ، ومع تغير درجة الحرارة الخ • • والذى لا يستطيع أن يحدد الظروف بل تتحكم فيه الظروف المادية ؟

ان المادة تتحول ، في ظروف خاصة ، من حالة غير مرتبة الى حالة مرتبة ، والعكس صحيح أيضا • بل وهناك أوضاع ، ليست روحية بأى حال وإنما هي مادية تماما ، تغير فيها الذرات حالتها وترتيبها • وتحدث هذه التغيرات ، التي تمهد لها عملية تدريجية ، بصورة مفاجئة : فتحول جزيئات المادة فجأة من حالة الفوضى الى حالة النظام • ولتتابع مثلا تبلور السوائل ، فنستجد أن ثمة حالة غير محددة بين السائلة والبللورية تمر بها جميع السوائل ، بشرط ألا تكون أصغر جزيئات المادة فيها قد أصبحت محايدة نتيجة للمعالجة الكهربائية • وفي كحصول الميثيل وبعض مشتقات البنزين الأخرى ، نجد أن المجموعات المنظمة تشكل بلا توقف وتتحطم أيضا بلا توقف : فهي عملية بلورة لا تتج بللورات دائمة • وكذلك في حالة الماء ، نجد أن انخفاض كسافته يؤدي الى افتراض أن هناك قوى تقاوم وصول الانكماش الجزئى الى حده الأقصى ( وهو الصفة المميزة للسوائل ) • وأثبتت تجارب المشاهدة بالأشعة السينية أن ثمة اتجاهات في

الماء لا ييجاد تكوينات رباعية السطوح للجزيئات ، شبيهة بتكوينات ذرات السيليكا في الكوارتز . ولكن عندما يتحول الماء الى جليد ، أى الى بللورات دائمة ، نجد أن ذراته منتظم وفقا لشكل تكوينى مختلف تماما

ومن هنا فإن البللورة ليست شيئا « نهائيا » ، « تم صنعه » ، وليست تعجييدا « لفكرة » جامدة للشكل ، وانما هى نتيجة عابرة للظروف المستمرة فى الظروف المادية . ويمكن أن تشهد بوضوح فى ثانى أوكسيد الكربون عمليات التحول من المادة غير المتبلورة الى المادة المتبلورة ، والعكس أيضا . فهذا الغاز يتبلور فى درجة حرارة منخفضة . غير أن الجزيئات التى تشكل الشبكة البللورية تبقى فى حالة حركة دائرية حتى وهى فى درجة حرارة منخفضة ، أى يمكن أن يقال : انها تبقى مهتأة للتخلي عن حالة النظام التى تجد نفسها فيها . وفى حالة وجود مزيج مؤلف من الكربون وأربع ذرات من الأيدروجين ، تتخذ ذرات الأيدروجين أوضاعا معينة فى درجات الحرارة التى تقل عن ١٨° مئوية ( ٩٤٤° فهرنهایت ) ولكنها تستمر فى الذبذبة بلا توقف . فإذا تجاوزت درجة الحرارة ٢٢٨° مئوية ( ٧٣° فهرنهایت ) أسرع ذرات الأيدروجين فى حركتها الدائرية ، مؤدية بذلك الى اضطراب متزايد فى نظام الشبكة البللورية ، ينتهى آخر الأمر بانهاره .

فما هى اذن خاصية الذرات التى تمنح لها اتخاذ أوضاع منتظمة فى بعض الظروف ؟ ان لكل ذرة فى البلورة مجالا للحركة ، لها ما يمكن أن يسمى مجالها الحوى . وهذا المجال ليس ثابتا فى كل الظروف ، أى أنه ليس مبدءا ميثافيزيقيا للنظام ، بل هو يتغير بتغير الظروف ، ويخضع لقانون الديالكتيك القائل بالتفاعل المتبادل . ويكون للشحنة الكهربائية للذرة أثرها الكبير ، كما أن مجال الحركة يزداد بنسبة ازدياد ما يسمى معامل التنسيق co-ordination co-efficient . فهذا العامل يعبر عن عدد الذرات المجاورة أو الأيونات المجاورة التى تقع على مسافة

متساوية من الذرة • ويمكن أن يتراوح هنا البعد بين ١ و ١٢ ، إذ لا نعرف حالة تحيط فيها بالذرة أكثر من ١٢ ذرة مجاورة ، وبهذا فإن معامل ١٢ يبرر عن أعلى « كسافة ذرية » وهي الكسافة التي نجدها في العناصر المعدنية • وكلما ارتفع المعامل اتسع مجال الحركة للذرة ، أى بعبارة أخرى : كلما زاد عدد الذرات المجاورة زادت الطاقة اللازمة لأبعاد تلك الذرات • ولعامل التسبق أثر حاسم على التركيب البلورى • وبهذا نجد أن البلورة لا تتكون من شبكة بللورية غير متجسدة ، وهى فى الوقت نفسه خالقة الشكل ، إنما تكون نتيجة لخواص ذراتها وتفاعلاتها • فالذرات والأيونات بما تتطلبه من مساحات فى الفراغ تشكل الشبكة البللورية • ان المادة تتشبع الشبكة البللورية ، وبالتالي فهى تشبع البلورة ذاتها •

ولكن ماذا نقول عن التماثل ( السيمترية ) فى البلورات ، وهل هناك تفسير له غير تلك « الارادة الغامضة التى تنزع لتحقيق الشكل » ، وذلك المبدأ الميتافيزيقى الذى ينزع للنظام ؟ من سوء حظ دعاة الميتافيزيكا أن التماثل أيضا ليس من تاج شبكة بللورية ، بل هو يتوقف على خواص المادة المعنية • ولسنا فى حاجة الى الحديث عن كافة أشكال التماثل التى يمكن مشاهدتها فى عالم البلورات ، ويكفى أن نشير الى أن كل مادة تبلور فى اطار مجموعة متماثلة خاصة ، وهناك ٣٢ نوعا منها على سبيل الحصر ، مما يوحي بأن شكل التماثل الخاص الذى تتخذه البلورة يرتبط أوثق الارتباط بتركيبها الذرى • ويمكن أن يقال : انه حتى مع وجود هذا الارتباط ، فإن مجرد وجود تلك الأشكال الثابتة من التماثل فى عالم البلورات يؤيد الرأى القائل بأننا نواجه هنا « تجسيدا للرياضيات » ، نواجه قابونا غير مادى للشكل • غير أنه من الحقائق المقررة أن ثمة نسباً عديدة ثابتة تحكم عالم البلورات ، وأن الذرات من نفس النوع توجد دائما على نفس الأبعاد ، وأن أشكال التماثل يمكن أن يبرر عنها بصيغ

عددية بسيطة. • وإذا وجد بعض الأشخاص في ذلك شيئا غامضا ، أو وجدوا فيه مبررا للايمان بقائية الأشياء ، وسيرها نحو هدف ، أو رأوا فيه ميولا قنية للطبيعة أو لما فوق الطبيعة ، فما عليهم الا أن يحاولوا تصور عالم لا تقوم فيه قوانين ثابتة أو نظم محددة للتفاعل ، وسوف يجدون أن مثل هذا العالم لا يمكن أن يكون له وجود الا في مخيلاتهم • فكل وجود انما هو بطبيعته وجود محدد ، أى أنه منظومة من التفاعلات المحددة • والسبب الوحيد لوجود ترتيب بعينه للذرات هو أن كل ذرة تتطلب قدرا معينا من الفراغ ، أى أن لها مجالا معينا للحركة ، وهو يتوقف على مقدار ما تملك من طاقة •

ان وجود ترتيب معين للذرات يعنى أنها تشكل مجموعات على أبعاد محددة ، وفي ظل توازن محدد من الجذب والطرء ، وأن هذه الأبعاد لها الطبيعة الرياضية للكميات المتجهة vectors ويمكن بالتالى التعبير عنها بأعداد طبيعية • ان الطبيعة لا تخضع للقوانين الرياضية للكميات المتجهة ، بل بالمكس فالكميات المتجهة هى صير عن علاقات طبيعية • وما نسميه تماثلا هو بالتحديد سلسلة من المسافات المنتظمة ، أى من العلاقات المحددة بين ذرات محددة • وهذه الأشكال التماثلية (السيتمرية) تطبق على البللورات ، لا لأن ذلك ما تفرضه الرياضيات ، بل لأن من الخواص الطبيعية للذرات أن تشكل مجموعات على أبعاد معينة فى ظروف معينة • وقبل أن تتمكن الرياضيات من حساب كافة أشكال التماثل الممكنة ، كانت الطبيعة التى أنتجت تلك الأشكال التماثلية من خواص الذرات موجودة • فالطبيعة هى التى تحلل المكائنة الأولى وليست الرياضيات •

#### الزخارف :

ان الزخارف فى الفن أشبه بالبللورات فى الطبيعة • فهى شكل فنى لا تستخدم فيه غير الكميات المتجهة والمسافات المحددة • وكان



المصريون أول من طور الفن الزخرفى ، وكانوا فى الوقت نفسه على درجة عالية من الأصالة والقدرة الإبداعية فى مجال الرياضيات • وبلغ فهم الزخرفى المبكر حدا من الكمال جعل لكل أشكال الزخرفة التالية جنورا يمكن الرجوع بها الى مصر القديمة • ويؤكد سير فلندرز بيتري عالم المصريات البريطانى أنه من الصعب ، ان لم يكن من المستحيل ، أن نجد نمطا زخرفيا تشأ بصورة مستقلة ، ولا يمكن ارجاعه فى آخر الأمر الى الأشكال المصرية الأساسية •

ومن الجلى أن مثل هذا الفن الزخرفى انما هو نوع من الرياضيات التشبيكية • وقد ظهر قبل أن يعرف الانسان العدد ، تماما كما عرف الانسان الحساب قبل أن يعرف الكتابة ، ويمكن أن نقول : انه كان تجسيدا للحساب فى الفن • وقد اهتمت الرياضيات الحديثة ، رياضيات المجموعات ، بالفن الزخرفى كما اهتمت بالبللورات ، وأحصت جميع أشكال التماثل التى يمكن لكل منها أن يتخذها ، ووجدتها متكافئة العدد • وليس فى ذلك ما يثير الدهشة ، لكن ما يثير الدهشة حقا أن الانسان ، دون أن يعرف قوانين عالم البللورات ، كشف كافة أشكال التماثل الموجودة فى الطبيعة واستخدمها فى الفن الزخرفى • واذا نحن التقطنا صورا فوتوغرافية للشبكات البللورية وأضفنا بعضها الى بعض على مسطح مستو لحصلنا على أنماط زخرفية رائعة الجمال كذلك التى نعرفها فى الفن المصرى • وينشأ الانتظام الذى تتصف به البللورات والزخارف نتيجة للمسافات المتجهة • والمسافات المتجهة فى الطبيعة هى تسير عن العلاقات الطبيعية بين الذرات ، فما الذى دفع الكائنات البشرية الى استخدام المسافات المتجهة فى الفن الزخرفى ؟ لا شك أن هذا الدافع جاء نتيجة لمسح الأراضي ، ذلك العمل الذى يعد الأب الشرعى للهندسة ، كما لا بد أنه تأثر بالتمة التى يحدثها الترتيب والنظام فى الكائنات البشرية •

غير أن نمة أسبانيا أعرق تفسر هذه النمة ، وذلك الاحساس بأن الأشياء المرتبة « جميلة » . وقد تحدثت من قبل عن الإيقاع ، وتكرار « القرار » الصوتي ، وكيف ساعد في الحياة وفي العمل في التاريخ المبكر للإنسان ، وحاولت أن أشرح السبب في ذلك . وأود الآن أن أتناول ما إذا كان العقل الإنساني ، الذي يعكس « الترتيب » الموجود في المجتمع الإنساني ، لا يعكس أيضا « الترتيب » الموجود في الطبيعة : أن البلورات ، وكذلك الزخارف ، تبدو لنا « جميلة » وكلما زادت السيمتيرية فيها زاد جمالها في أعيننا . وهذه الزيادة في الجمال ، التي تتناسب مع زيادة التماثل ، تتفق مع الاتجاه الطبيعي للبلورات لبلوغ أعلى درجة من التماثل .

وقد فسر دعاة الميافيزيقا هذا الاتجاه بأنه مسمى للصمود ، و « نزوع نحو الشكل » . بيد أن ما نجده في البلورات حقا ( بل ونجده أيضا في الذرات والجزيئات وفي المادة بمختلف أشكالها ) ليس « سبيا » مثاليا ولا « نزوعا » غامضا ، بل اتجاها نحو تحقيق الحد الأقصى من التوازن والحفاظ على الطاقة . فكلما ازدادت البلورة سيمتيرية زادت طاقتها تماسكا وزاد توازنها وروحا ، أي زاد تركيبها ثباتا . وبذا فإن ما ندعوه سيمتيرية لا يبدو أن يكون تعبيرا عن حالة من حالات الطاقة يزيد استقرارا أو يقل . وأكثر الذرات استقرارا هي ذرات الغازات النخيسة ( مثل الهيليوم والأرجون ) . وهذه الذرات بالذات هي التي يتوفر في تركيبها أكبر قدر من السيمتيرية . وكذلك نجد في عالم البلورات أن أكثر التركيبات استقرارا هي تلك التي يتوفر فيها أكبر قدر من السيمتيرية ، وهي بالتحديد الشكل المكعب والسداسي الأضلاع .

وليس نمة ما يدعى « نزوع نحو الشكل » . والا لكان في وسعنا أيضا أن نتحدث ، وينفس القدر من الصواب ، عن « نزوع نحو انعدام

الشكل ، أو « نزوع نحو الفوضى » . وكلا الزعيمين مضلل ، فلا يجوز أن نستخدم الكلمات .

وقد قال جوته يوما :

« ان فكرة التحول فكرة جديدة بكل احترام ، ولكنها أيضا فكرة خطيرة » فهي تؤدي الى اضاءة الشكل ، واهدار المعرفة . وهي أشبه بقوة الطرد المركزية ، وكانت كفيلة بأن تبلغ حدوداً لا نهائية ما لم يكن لدينا قبضتها أيضا ، وأعنى به الاتجاه الى التخصيص والتحديد ، والقدرة الضئيلة لكل ما أصبح واقعا في يوم من الأيام على التثبيت بالبقاء ، وذلك الميل الى التجمع والوحدة ، وهو ميل لا يمكن لساكن خارجي أن يؤثر فيه تأثيرا جوهريا » .

وبذلك يعبر جوته ، بأسلوب يجمع بين الشعر والفلسفة ، عن الاتجاهين الرئيسيين المتنافسين في الطبيعة وفي الواقع . فما يسميه جوته قوة الطرد المركزية ويسميه هيجل « التنافر » إنما هو اتجاه جزئيات المادة الى الاعتماد متجهة الى اللانهاية بسرعة ثابتة ، الاتجاه الى التبخر والانحلال . ولكن يقابل ذلك اتجاه آخر نحو الوحدة والتماسك ، وهو ما يطلق عليه هيجل « التجاذب » أي الاتجاه الى الترابط والاتحاد وتشكيل مجموعات وتجميع الطاقات . ونحن نجد الاتجاهين معا في كافة صور المادة المنظمة المرتبة : الاتجاه المحافظ ، اتجاه « التثبيت بالبقاء » ، والتمسك بأحد أشكال التنظيم بمجرد بلوغه ، اتجاه القصور الذاتي ؛ والاتجاه الثوري ، اتجاه الحركة الدائمة ، وعدم القدرة على التوقف في سكون ، وتغير الحالة المستمر . وبغير الصراع المتصل بين هذين الاتجاهين ، وبغير التخلل المستمر على هذا الصراع عن طريق حالات التوازن النسبي التي تبينها المادة والطاقة - لا يمكن أن يكون هناك واقع ، لأن الواقع لا يعدو أن يكون حالة توتر مؤقت بين الوجود وعدمه ، يكون فيها الوجود وعدمه

غير واقعين على السواء ، ولا يكون واقعا غير تفاعلها المستمر ، غير  
صورتها •

ان العلاقة الجدلية بين الشكل والمضمون تظهر واضحة في البلورات ،  
أى فى تركيب المادة الجلمدة المنظمة • وما نسميه شكلا انما هو تجميع  
للمادة بصورة معينة ، ترتيب معين لها ، حالة تسمية من حالات استقرارها .  
انه التعبير عن الاتجاه التثبيت بالبقاء والمحافظة ، هو الاستقرار المؤقت  
للظروف المادية • غير أن المضمون يتغير بلا انقطاع ، بهدوء وبطء أحيانا ،  
وبقوة وعنق أحيانا أخرى • وهو يصطدم بالشكل ، فيفجره ويخلق  
أشكالا جديدة يجد المضمون الجديد فيها ، لفترة من الزمن ، مجالا  
للاستقرار مرة أخرى •

ان الشكل هو التعبير عن حالة الاستقرار التى يمكن بلوغها فى وقت  
معين • والصفة المميزة للمضمون هى الحركة والتغير • ولذا يمكن أن  
تقول - وان كان فى هذا القول مبالغة فى التبسيط - ان الشكل محافظ  
وان المضمون ثورى •

#### الكائنات الحية :

ليس من الصعب أن ندرك الاتجاهات الأساسية للطبيعة عندما نجعلها  
فى العلاقات البسيطة تسمية للمادة غير العضوية ، لكن تلك الاتجاهات  
تصبح أكثر تعقيدا عندما ننظر المادة أكثر تعقيدا • ونحن نجد فى العالم  
العضوى أن الوراثة تمثل الاتجاه المحافظ ، وأن التتبع يمثل الاتجاه  
الثورى • أما فى المجتمع الانسانى ، الذى ارتفع فوق الطبيعة ووضع  
لنفسه قوانينه الخاصة ، فانا نجد الاتجاه المحافظ مشلا فى علاقات  
الاتاج ، أى فى الأشكال التى يتخذها الاتاج ، والاتجاه الثورى فى القوى  
المنتجة ، أى فى المضمون الاقتصادى للتطور المتدفع الى الأمام فى كافة  
الصور التى يتخذها المجتمع • ونجد فى كل مكان ، ودائما ، أن الشكل

أو الترتيب أو التنظيم الذي تحقق بالفعل يقاوم الجديد • ونجد في كل مكان أن المضمون الجديد يحطم حدود الأشكال القديمة ويخلق أشكالاً جديدة •

أن الكائنات الحية تستجيب لظروف العالم الخارجي بوسائل متعددة • وتلك الاستجابة هي الاستفادة بالظروف الخارجية وتحويلها إلى ظروف داخلية ، هي ذلك الاحتواء والهضم للعالم الخارجي ( مما لا يتمثل في الغذاء وحده بل وفي مجموعة كاملة من العلاقات ) ، وهي سمة رئيسية من سمات المادة الحية • ففي جنود النباتات مثلاً نجد أن قوة الجاذبية تحولت من ظرف خارجي إلى ظرف داخلي • فجنود النبات، مثل أي كائنة، يخضع لقانون الجاذبية ، ولذا فإنه « يسقط » في اتجاه مركز الأرض ، لكنه لا يكتفى بمجرد « السقوط » ، بل أنه ينمو في اتجاه مركز الأرض بقوة تبلغ أضعاف قوة الجاذبية • فالجاذبية هنا أصبحت « حافزاً » أدى إلى نشوء سلسلة من العمليات والتفاعلات الداخلية • وبهذا يصبح أثر الجاذبية المباشر أثراً غير مباشر •

أن تركيب نبات من النباتات إنما هو المجموع الكلي لسلسلة من التغيرات في الشكل • ويحدث كل تغير منها عن طريق عملية نمو غير منتظم ، غالباً ما تكون ضئيلة وغير ملحوظة • فقد تتمثل في نشوء حاجز من الخلايا في أحد المواضع ، أو في نمو أحد جوانب العضو نمواً أكبر من الجانب الآخر • • الخ • ويمكن تشجيع هذه العمليات أو عرقلتها حسب الإرادة بتغيير الظروف • وذلك عن طريق التريض للأشعة أو استخدام غذاء خاص ، مما يؤثر تأثيراً ملحوظاً في شكل النبات • ولتأمل هذا المثال الذي يبين مدى تأثير ظروف التمثيل الغذائي في تشكيل الكائنات الحيوانية فضلاً عن الكائنات النباتية ، فقد أثبت « هارتمان » بالتجربة العملية أن جميع الأفراد للصغيرة من الدودة البحرية المعروفة باسم *ophryotrocha puerilis* تكون كلها من الذكور ، فإذا نمت أجسادها

بحيث أصبحت تتألف من ١٥ أو ٢٠ فقرة فإنها تتحول الى اناث ، ويتغير شكلها تغيرا ملحوظا . فاذا منع عنها الغذاء فان جميع الذكور تبقى ذكورا ولا تتحول ، بل ان الديدان التي تكون قد تحولت الى اناث تنكمش مرة أخرى وتمود ذكورا كما كانت . وأمكن الوصول الى نفس النتيجة بزيادة نسبة أيونات البوتاسيوم في السائل المستخدم للتغذية ، ومن هنا نرى ، في هذه الحالة بالذات ، أن ظروف التشيل الغذائي لا تحدد شكل الكائن البيولوجي فحسب ، بل وتحدد جنسه أيضا .

ويقابل تلك القدرة غير المألوفة على التغير والتكيف اتجاه محافظته على التمسك بالشكل الموجود . فاذا كان أحد الكائنات البيولوجية قد كيف نفسه وفقا لظروف مستقرة نسبيا ووصل الى شكل من أشكال التوازن النسبي مع العالم الخارجي ، فان هذا الشكل يحفظ في نواة كل خلية وينقل بالوراثة من جيل الى جيل . وما كان يمكن لكائن بيولوجي أن يوجد بتغير هذا الاستقرار النسبي في الشكل . وليس لذلك أدنى علاقة بالسعي نحو غاية محددة ، وانما يعنى أن الكائن الحي الذي لا يستطيع أن يقاوم العالم المحيط به سوف يختفى بعد فترة قصيرة من الزمن ، تماما كما يتحلل كثير من المركبات الكيميائية بمجرد تكوينها ، ولا يكتب البقاء الا لتلك الكائنات القادرة على الاستمرار في الحياة ، أى القادرة على التكيف والمقاومة في الوقت نفسه . وتظهر في نواة الخلية - التي يحفظ فيها تركيب الكائن الحي ، وكل نظام تفاعلاته ، و « شكله » - تظهر قدرة ملحوظة على المقاومة ، وعلى « التثبيت بالبقاء » وكافة الاتجاهات المحافظة ازاء العالم الخارجي . ورغم ذلك فان « عنصر الوراثة » هذا لا يرفض التغير ، ولا هو محصن ضد كل أشكال التفاعل مع العالم الخارجي ... والا لقلنا أيضا ان الشبكة البللورية قادرة على أن « تتجاوز المادة » وتخطاها ، وانها تمثل « مبدأ متافيزيقيا للتنظيم والترتيب » .

وليس « الشكل » الذي تتخذه الكائنات الحية ثابتا . فاذا نحن أعطينا

أحد النباتات « مضمونا » جديدا ( بتغير غذائه بأوسع معاني الكلمة ، أو بالتهجين أو التطعيم ، وهى جميعا وسائل لا تعدو أن تكون إيجاد نوع جديد من التمثيل الغذائى بفرض ظروف خارجية جديدة بطريقة مركزة ) فإن شكله سوف يتغير أيضا . وإذا كان الاتجاه للمودة الى الشكل القديم يبقى قويا ، فإن الأشكال الجديدة أيضا تبقى مستقرة رغم ذلك ، بل ان الصفات المكتسبة يمكن أن تورث فى بعض الظروف . ولنلمس هنا صدق كلمات جوته فى اعلاء شأن الطبيعة اذ يقول : « انها تتغير على الدوام ، وليس فيها ما يبقى كما هو لحظة عابرة . فهى لا تميل الى السكون ، وهى تلمن كل شئ ثابت . . . » والشكل الذى يبقى ثابتا فى حالة الاستقرار النسبى ، يكون دائما معرضا للدمار نتيجة لحركة المضمون الجديد وتغيراته .

### المجتمع :

ان قضية الشكل والمضمون فى الواقع الاجتماعى ، وان كانت تظهر فى مستوى آخر وفى ظروف أكثر تعقيدا عما تبدو عليه فى الطبيعة العضوية وغير العضوية ، الا أنها فى جوهرها هى نفس القضية . ومضمون المجتمع هو انتاج الحياة واعادة انتاجها ، ابتداء من الحقيقة البسيطة القائلة بأن الكائنات البشرية ينبغى أن تأكل وتشرب وأن تسكن وتلبس ، واتهاء بذلك المدد الهائل من الآلات والمعدات والقوى الانتاجية الحديثة . انه التكيف للملاسة العالم الخارجى من أجل اشباع الاحتياجات المادية والروحية النامية للنوع البشرى . وتنوع الأشكال التى تتخذها هذه العملية - أشكال التنظيم الاجتماعى ، والمؤسسات الاجتماعية ، والقوانين ، والآراء ، والمعتقدات - تنوع فيما بينها تنوعاً كبيراً . وهى تتلازم لفترة من الزمن مع حالة قوى الانتاج ، ثم تتناقض معها ، فتصبح جامدة ومعوقة ، ويكون لا بد من تجديدها المرة تلو الأخرى .

وقد كتب كارل ماركس في مقدمته لكتاب « نقد الاقتصاد السياسي »

يقول :

« ان قوى الانتاج المادية فى المجتمع تتناقض فى مرحلة من مراحل تطورها مع علاقات الانتاج القائمة ، أو مع علاقات الملكية التى كانت تعمل فى ظلها من قبل ( وما علاقات الملكية الا التعبير القانونى عن علاقات الانتاج ) . ان هذه العلاقات تحول من أشكال تساعد على تنمية قوى الانتاج الى قيود تعرقل تطورها . وعند ذلك تبدأ فترة الثورات الاجتماعية » .

وقد نبه كل من ماركس وانجلز الى خطر النظرة الجامدة والتبسيطات الميكانيكية لوجهة نظرهما الأساسية . فكتب انجلز فى رسالة وجهها الى جوزيف بلوخ يقول :

« ترى النظرة المادية للتاريخ أن انتاج الحياة الواقعية وإعادة انتاجها هو فى آخر الأمر العامل الحاسم فى التاريخ . ولم يقل ماركس شيئاً أكثر من ذلك . فإذا حُرف بعض الأشخاص هذا المعنى الى الزعم بأن العامل الاقتصادى هو العامل الحاسم الوحيد ، فإنه يحرف وجهة نظرنا ويحول كلامنا سخيفاً ومجرداً وخالياً من المعنى . ان الوضع الاقتصادى هو الأساس ، ولكن كافة عوامل البنية الفوقية - من الأشكال السياسية للصراع الطبقي ونتائج هذا الصراع والسياسات التى تسير عليها الطبقة المنتصرة بعد كسب المعركة ، وأشكال القانون ، بل وانعكاسات كل هذه المارك فى عقول الناس ، وفى النظريات السياسية والقانونية والفلسفية وفى المستندات الدينية فى أشكالها المبكرة أو أشكالها التالية التى تكون أكثر تطورا وجمودا - هذه العوامل جميعاً تؤثر أيضاً فى مسار الصراعات التاريخية ، وتلعب فى كثير من الأحيان الدور الرئيسى فى تحديد شكلها » .



ويقول مرة أخرى في رسالة الى ستوكبيرج :

« ان التطورات السياسية والقانونية والفلسفية والدينية والأدبية والفنية وغيرها - تقوم كلها على أساس من التطورات الاقتصادية . غير أنها جميعا تؤثر أيضا إحداها في الأخرى ، كما تؤثر في الأساس الاقتصادى . وليس الوضع الاقتصادى هو العنصر الفعال الوحيد فى حين تلتزم العناصر الأخرى بموقف سلبى ، بل هناك بالأحرى تأثير متبادل ، على أساس من الضرورة الاقتصادية التى يتبين دائما أنها العنصر الحاسم فى آخر الأمر » .

والتفاعلات التى تجرى فى داخل المجتمع أعقد مما يجرى فى الطبيعة المضوية وغير المضوية بما لا يقاس . وإنما لتكون حماقة أن نحاول العثور على الظروف التى تحكم عالم البلورات ، متكررة فى عالم البشر . غير أننا نجد من ناحية المبدأ أن قوانين الجدل - المتصلة بالتناقض بين الطابع المحافظ للشكل والطابع الثورى للمضمون - تنطبق أيضا على المجتمع الإنسانى ، وأن حالات جديدة من التوازن النسبى المستقر تظهر المرة بعد المرة عندما تكون علاقات الانتاج متوافقة مع قوى الانتاج .

ان المضمون الرئيسى للمجتمع ( أى قوى الانتاج ، وهى الكائنات البشرية بما تملكه من معدات ، ويمعرفها المتزايدة بالانتاج ، وكذلك بمطالبها المادية والروحية ) يتغير ويتطور باستمرار . وتميل أشكال المجتمع الى البقاء مستقرة ، وإلى الانتقال من جيل الى جيل كتران مصونة . ونجد دائما أن الطبقات الحاكمة ، بجهازها السياسى والأيدولوجى ، هى التى تثبت بالأشكال التقليدية ، وتبذل جهودا كبيرة لتضفى عليها طابع الأشياء الخالدة التى لا تتغير . ونجد دائما أن قوى الانتاج الجديدة تنبثق على علاقات الانتاج البالية من خلال الطبقات المضطهدة . ولا ترى هذه الطبقات فى الأشكال التقليدية شيئا مقدسا أو متفوقا ، بل ترى فيها مجرد عائق يقف فى طريق التقدم البشرى . ولا شك فى أنه ليس من

اليسير على الطبقات المضطهدة نفسها أن تنجو من نفوذ الأشكال التقليدية وسلطانها ، فهذه الأشكال تؤثر في وعى كافة أعضاء المجتمع على السواء . وتشكيل الوعي الطبقي - السياسي والاقتصادى - المناقض للآراء والمعتقدات السائدة ، يعد من الأمور البالغة الصعوبة .

وتسمى كل طبقة حاكمة تشعر بالخطر يهددها الى اخفاء «مضمون» سيطرتها الطبقة ، والى تصوير كفاحها للدفاع عن « الشكل » الاجتماعى الذى انتهى أوانه على أنه دفاع عن شيء «خالد» لا يجوز مناقشته ، وتزعم أنه جزء من القيم الانسانية كافة . وهكذا نجد أن المدافعين عن السالم البرجوازي لا يتحدثون الآن عن مضمونه الرأسمالى ، بل عن شكله الديمقراطى ، وان كان هذا الشكل قد تداعى فى مختلف جوانبه . انهم يحاولون صرف الأنظار عن الصراع التاريخى بين الرأسمالية والاشتراكية بتحويله فى أذهان الناس الى صراع بين « الديمقراطية » و «الديكتاتورية» . ويساعدهم فى ذلك أن الأشكال الاجتماعية تؤثر بالفعل على مضمون المجتمع وعلى حياة أعضائه . ورغم أن الطابع الشكلى للديمقراطية البورجوازية لا يخفى على أحد ، فإن الناس الذين عانوا الأمرين تحت حكم الفاشية وجدوا أن الديمقراطية الشكلية نفسها ، ولو كانت مجرد واجهة للنظام القانونى والسياسى ، مسألة هامة الى حد أن فقدانها يعنى فقدان المضمون الحقيقى . كما أن الصعوبة التى يواجهها ايجاد الأشكال الجديدة المتفقة مع المضمون الاجتماعى الذى تحقق باتسار الطبقة العاملة - أى ايجاد ديمقراطية جديدة لا تكون شكلية بل حقيقة واشتراكية - يجعل من اليسير على المدافعين عن الرأسمالية أن يصوروا تشبهم المضمون الاجتماعى القديم على أنه كفاح للمحافظة على شكل مقدس للحياة ، شكل يمجّدونه على أنه المضمون الوحيد للحياة الجديدة بالانسان . وانى اذ أشير الى هذا انما أريد أن أؤكد مدى التقيد فى التفاعل بين الأساس والبنية الفوقية - بين المضمون الاجتماعى والأشكال الاجتماعية - كما أود

أن أذكر القارئ بالسيطرة المؤقتة التي يمكن للأشكال التقليدية أن تؤثر بها في عقول أعداد لا تحصى من الكائنات البشرية .

إن الطبقة الحاكمة تلجأ في عملها للدفاع عن المضمون الاجتماعي القديم إلى اتخاذ إجراءات لحماية الأشكال القديمة ، وإن كانت دائماً على استمداد للتخلي عن تلك الأشكال في اللحظة الحاسمة ، وتضع مكانها الديكتاتورية السافرة . وهي تسعى في الوقت نفسه لنشر الشكوك حول الأشكال الجديدة - التي قد تكون لم تبلغ مرحلة النضج بعد - وبذلك تدين المضمون الاجتماعي الجديد . وإن تمجيد أو تبرير المضمون الاجتماعي القديم للرأسمالية بكل ما يصحبها من كوارث ليزداد صعوبة باستمرار . ولذا يلجأ أصحاب الرأسمالية اليوم إلى « الاكتفاء » بالدفاع عن أشكال التعبير الاجتماعي والسياسي في ظلها . وقد امتد هذا الاتجاه لتجاهل المضمون ، وذلك الاهتمام بالشكل وتصويره على أنه الأمر الجوهرى ، بل وعلى أنه الأمر الوحيد الجدير بالاهتمام ، فآثر في جانب كبير من المثقفين الذين يعانون القلق في العالم الرأسمالي ، مما أدى إلى نشوء ظاهرة « الشكلية » في مجال الفن . فالسألة هنا ليست في واقعها مسألة ومبيلة من وسائل التعبير الفني ( فليس ثمة اعتراض على تجربة وسائل فنية جديدة ) ولكنها مسألة أعمق وأكثر عمومية ، هي مسألة « الشكلية » كظاهرة مميزة لشكل اجتماعي لم يعد يساير الزمن ، مميزة لكون إحدى الطبقات الحاكمة قد تجاوزت زمانها .

### الموضوع والمضمون والمعنى :

حاولت أن أبين كيف أن مسألة المضمون والشكل ليست مقصورة على الفنون وحدها ، وكيف أن الفكرة القائلة بأن الشكل هو الجوهرى وأن المضمون ثانوى هي رد الفعل المألوف من جانب كل طبقة حاكمة عندما تشعر أن مكائنها مزعزعة . ولنتقل الآن ، داخل هذا الإطار العام ،

لدراسة مسألة المضمون والشكل كما تظهر في الفنون بخاصة ، مدخلين  
في اعتبارنا أن للفنون قوانينها وقضاياها الخاصة بها والتي تحكمها عوامل  
اجتماعية .

ولنتأقش أولا مفهوم المضمون في الأعب والفن . فهل يشوب هذا  
التمييز شيء من الغموض ؟ هل يقصد به فكرة العمل الفني أو موضوعه ؟  
أم يقصد به معناه ورسائله ؟ ( ولكن ربما كان تمييز « رسالة » يوحي بأن  
في الأمر شيئا من الدعاية ، وينبئ أن نكتفي بالحديث عن « معنى » العمل ،  
الفنى ، ذلك المعنى الذى لا يظهر فى تفاصيل العمل بل يظهر فى مجموعه ) .  
وإذا كان الموضوع والمعنى يقدمان دائما مترابطين ، الا أنهما مع ذلك  
لا يبران عن شيء واحد اذ يمكن أن يبالغ ويفسر اثنان من الفنانين  
أو الكتاب موضوعا واحدا تفسيرين مختلفين الى حد يجعل عمل كل منهما  
مختلفا تماما عن عمل الآخر . ولا شك فى أن لاختيار الموضوع أهميته  
الكبرى ، ونحن نستطيع أن نحدد عن طريق هذا الاختيار - بالإضافة الى  
أشياء أخرى - موقف الفنان أو الكاتب . فقد كان جوته يعرف جيدا  
ماذا يفعل عندما اختار موضوع « فاوست » ثم موضوع « جوتشى » . فهما  
موضوعان متصلان اتصالا مباشرا بفترة حاسمة فى تاريخ ألمانيا ، الفترة  
التي كانت ألمانيا تسلف فيها عن القسرون الوسطى . غير أن الموضوعين  
ذاتهما يمكن أن يكون لهما مضمون يختلف عن ذلك اختلافا تاما .  
( ويكفى أن نذكر معالجة « فاوست » لدى كل من مارلو ، وليسنج ،  
وليتاو ، وجراب ، وتوماس مان ، وهانز ايزلر ) . فال موضوع وحده  
لا يحدد شكلا خاصا ، لكن المضمون والشكل ، أو المعنى والشكل ، يرتبط  
كل منهما بالآخر برابط وثيق فى تفاعل جدلى .

وان الموضوع ليرتفع الى مستوى المضمون من خلال موقف الفنان  
وحده ، لأن المضمون ليس مجرد ما يقدمه الفنان ، بل أيضا كيف يقدمه  
فى أى سياق ، وبأى درجة من الوعى الاجتماعى والفردى . وموضوع مثل

« الحصاد » يمكن أن يبالغ كأنشودة شجية ، أو كلوحة مائية تقليدية ، أو كجهد إنساني مرهق ، أو كاتصار للامسان على الطبيعة : فكل شيء يتوقف على وجهة نظر الفنان ، وما اذا كان يتحدث باسم الطبقة الحاكمة وممتدرا عنها ، أو كسائح عاطفي يقضى يوم العطلة ، أو كفلاح متدبر ، أو ككروى اشتراكي .

#### كيف يتغير معنى الموضوع :

في فنون مصر القديمة ، نجد أن من الموضوعات التي تكرر كثيرا موضوع الناس أثناء تأدية أعمالهم . فالرسوم التي تغطي الجدران تمثل الفلاحين وهم يزرعون ويحصلون . وقدم صور الفلاحين الكادحين عادة من وجهة نظر مآدئهم . فعين السيد تستقر راضية على جموع الرجال الذين يعملون لصالحه . ولم يكن الفلاح مبدئا لتشاطله بل موضوعا للنظر اليه الذي يعرف أن الحصول عائد الى مخازنه . وهنا الأسلوب في النظر هو الذي خلق تلك « الموضوعية » الظاهرة في الفن المصري . فالطبقة السائدة تعتقد دائما أن أسلوبها في النظر الى الأشياء أسلوب « موضوعي » ، بمعنى أنه يتفق مع طبائع الأشياء . فالحاكم لا يرى أن ثمة شيئا اسمه الفلاح الفرد وأن له مطالب فردية ، وإنما يرى فلاحين كوحدة اجتماعية ، لها وظيفة ولكن ليس لها حق التعبير عن نفسها ، شأنها في ذلك شأن الماشية أو المحترات . ولم يكن في تلك الرسوم المصرية أي احتقار للعمل ( وهو الاحتقار الذي ظهر لدى الاغريق فيما بعد ) . ولكننا نجد اعتقاداً راسخاً بأن لكل انسان مكانه المحدد من قبل ، ووظيفته المقررة في الحياة ، ونجد ايمانا قويا « بالهارمونية المستقرة » للمجتمع المنظم على أساس الطوائف والمراتب . ان العالم قائم على هذا الأساس ، وما هو جميل كما ترى . ومع تطور الأسلوب ظهر عنصر جديد ( أو لمعه عنصر موغل في القدم كتبه الطبقة السائدة مؤقفاً ) هو نوع من « الطبيعية » تهز التصوير « الموضوعي » الحالي من التعبير . فنجد العمال ، في الرسوم وفي النقوش الفائرة ، بدأوا يكسبون ملامح

المائة الفردية والارهاق الفردى • لقد بدأت التسكوك الاجتماعية فى الظهور ، وبدأ الأسلوب التقليدى الراسخ فى التراجع أمام أسلوب نقد • وهى إحدى أوراق البردى تقول :

« دعى أحدثك عن البناء وما يقاسى من الآلام • انه يتعرض لكافة تقلبات الجو عندما يبنى ، ويكون جسده عاريا حتى وسطه • انه يسبب لذراعيه الانهاك لكى يملأ بطنه • وما يأكله هو خبز أصابه لأنه لا يملك مصدرا للخبز غير يديه • انه يشعر بتعب مرهق لأن هناك دائما كتلة من الحجر لا بد أن تنقل الى هذا البنى أو ذاك ، كتلة يصل طولها الى ستة أذرع أو عشرة • هناك دائما كتلة من الحجر لا بد من جرها من مكان الى آخر ، فى هذا الشهر أو فى الشهر الذى يليه ، أو يبنى حملها الى قمة السقالة حيث ستوضع حزمة أزهار اللوتس عندما ينتهى البناء • وهو عندما يفرغ من العمل يذهب الى بيته اذا كان لديه خبز ، وهناك يجد أن أطفاله تمرضوا للضرب المبرح فى أثناء غيابه » •

وقد امتدت أطراف من هذا السبخت والنقد الاجتماعى الى الفنون البصرية فى مصر ، وعبر عنها فى شكل واقعى باهر • وانه لمن أمجاد الفن المصرى الخالدة أنه لم يكتف بصنع آثار باقية للطبقة الحاكمة بل أدخل بين موضوعاته أولئك الذين يعملون ، أولئك الضعفاء والودعاء ، وأنه أجاب على « أسئلة عامل يقرأ » التى وجهها برتولد بريخت قبل أن يكتبها بريخت بالآلاف الستين :

من الذى بنى طيبة ذات البوابات السبع ؟

ان كتب التاريخ تذكر أسماء الملوك

فهل حمل الملوك قطع الأحجار على أكتافهم ؟

ان موضوع العمل من الموضوعات التى تتردد كثيرا فى الفن المصرى ،

ولكن مضمون هذا الموضوع التكرار ومناه يختلفان من « الموضوعية »  
التقليدية الى التعبير الذاتي ( وكذلك نجد أن الأسلوب أو الطريقة تتغير  
أيضا من الجدية المترتبة الى الواقعية النطلقة ) .

ولم يكن موضوع العمل من الموضوعات التي تراها فنون العصور  
الكلاسيكية القديمة جدية بالاهتمام . لكنه عاد ، وخاصة العمل الزراعى  
بمختلف جوانبه ، الى التسلسل الى مجال الفن فى منمنمات القرون الوسطى  
( مثل مجموعة *Breviarium Grimani* التى أنتجها فنان نورمبرج الكبير )  
وظهر كذلك فى فن عصر النهضة ( دورر ، وجرونفولد ، وريمين شيندر  
وغيرهم ) . وفى المجتمع الذى لم يعد قائما على العبودية أو قناتة الأرض ،  
بدأت الطبقة العاملة تظهر فى مجال الفن ، وبدأ عمل الفلاحين وأصحاب  
الحرف يطالب بحقه فى التعبير عنه فى الأعمال الفنية . وصحب هذا الاتجاه  
اتجاه آخر لتصوير حياة الريف بصورة مثالية ، وجعله يبدو فى هيئة  
صيدة وخاصة اذا قورن بالمالم الآخر بكل ما يحويه من شرور وقبود .  
ومستطيع أن تتبع هذا الاتجاه الذى نادى الباروك فى سلسلة واسعة  
من الأعمال الفنية ، ابتداء من لوحة « الراعية الثامنة » لجورجوني حتى  
لوحة « محصول التين » لجويا ، وان كان جويا يتصف فى أعماله الأخرى  
بموقفه المامى الصارم . وغدا « الراعى » موضوعا شائعا ، فيصورونه  
هادئا ، مترفا ، يتابع قطيعه فى ترائخ نيل - ولا يقدمونه كما هو فى الواقع  
يأكله القمل ويخفق أنفاسه القنذارة . وانتشرت نغمة « العودة الى الطبيعة »  
فى المسرحيات الرعوية التى كانت تقوم بتشغيلها الدبوقات اللاتى يشكين  
السأم ، ويقمن بأدوارهن « ببساطة » مترفة مصطنعة . وكانت الطبيعة التى  
عاد التبلد اليها ، طبيعة مهذبة مشذبة يفوح منها عطر رقيق . فلم تكن  
الغابات غابات حقيقية ، ولم يكن المالم عللا واقيا . وكانت وظيفة الراعى  
أن يمزق الثأى ويؤدى الرقصات الشعبية ويقدم الفاكهة والتين برشافة  
للسادة . وبعبارة أخرى ، كان عليه أن يؤدى دورا يدخل الابلستان على

قلب السادة ، دور الفرد المتمي الى « شعب » متمسك بالفضائل والاخلاق . وكانت انتفاضات الفلاحين قد أتاحت لأصحاب الأرض أن يروا لمحة من رجال الريف « الأشرار » ، وكان المطلوب من رجال الريف الطيبين الذين يظهرون في المناظر الرعوية أن يهدئوا أعصاب ذلك المجتمع القلق . وأصبح الفن أداة سحرية لدفاع الطبقة السائدة عما يحيط بها من أخطار اجتماعية .

وإذا كان الناس في عملهم لم يشكلوا موضوعا رئيسيا في فن عصر النهضة في إيطاليا ، فقد كانوا كذلك في فن بلجيكا وهولندا . فحين نجد هنا أن الرجوازية الشاعرة بذاتها قد استخدمت الوسائل الفنية المتاحة لها لتصوير الإنسان العلمى التشييط . وهو لم يعد في نظرها « لماز » الفقير ، ولا التسول الذى يقف موقفا سلبيا ، ولا الرجل الذى يعاني الآلام فى الفن القوطى ، ولا ذلك الراعى الموهوم فى فن الباروك ، بل أصبح الفلاح وصاحب الحرفة فى دوره كمنتج ، فى نشاطه الاجتماعى . ونحن نجد فى لوحات بروجيل (\*) باستمرار صور الرجال العاملين . وقد أشار كثير من الكتاب ، وبصدق ، الى الرابطة الداخلية بين بروجيل ورابليه وسرافتس ، وفوقهم جميعا شيكسبير . غير أن موقف شيكسبير كان لا يزال موقفا ارسقراطيا الى حد ما ، وخاصة فى الكثير من مشاهد الكوميديا الساذجة . ونحن لا نجد أثرا من ذلك الموقف فى اتساج بروجيل . وكان ماكس دفوراك ، مؤرخ الفن النمساوى ، على حق تماما عندما قال :

« كان بروجيل أول فنان لا يتخذ المناظر الشعبية الواقعية كمجرد اطار خارجى للوحاته . اذ كان يرى أن الحياة نفسها هى ميار كل شيء .

---

(\*) بيتر بروجيل ( ١٥٢٥ - ١٥٦٩ ) مصود للفن ، اشتهر بتصوير حياة القرية والاحراش وطبائع الفلاحين ، كما عكس مشاهد التنديب التى تسببها فى نمجدهم التفتيش .



حي ، وهى المنبع الذى يستمد عليه فى دراسة واكتشاف التواضع والأمواء  
وتواحي الصف والأخلاق والعادات والآراء والمشاعر التى تحكم بنى  
الإنسان » •

ان تصوير بروجيل للعمل الزراعى وللكادحين بوجه عام تصوير  
قوى ، لا تبدو فيه محاولة لتزييف حياتهم ، لكنه لا يحوى أيضا اعتراضا  
أو موافقة من الناحية الاجتماعية • فهو يصور الفلاحات بخطواتهن  
القوية ، والفلاحين وهم يحصدون كتلة كثيفة من القمح أنبه ماتكون  
بجدار راسخ مبنى بالذهب ، وينقل حرارة يوم الحصاد ، واتشغال الفلاحين  
العمل بالحصاد نفسه - ويقدم كل ذلك كما لو كان يلقى بيانا يقول فيه :  
« هكنا يجرى هذا العمل ، وليبق هكنا دائما ! » ومغزى فن بروجيل  
ومكاته انما ينبعان من داخل هذا الفن نفسه ، دون رقة عاطفية أو محاولة  
للتجميل الزائف • فهو لا يضى على الكادحين لمسة من الجمال المصطنع •  
ولا يضع حول رموسهم حالة غير متطورة ، بل يرسم قاطبهم الميزة القوية  
الحشة يد ثابتة ، بحيث يصل بها أحيانا الى مستوى الكاريكاتير • غير أن  
هذه اللوحات الكاريكاتورية لا تمير - كما نجد لدى شيكسبير أحيانا -  
عن احتقار العامة ، وانما تمير عن عزم الفنان الواقعى الحق على تصوير  
الشعب كما هو ، بانجازاته وريائته ، بقوته وتواضعه ، وهو على كل حال  
أصد ما يكون عن الرعاة الطيبين أو « السادة المفرمين بالطبيعة » • وكان  
بروجيل وهو يرسم بهذا الأسلوب معبرا عظيما عن البرجوازية الصاعدة  
الواقعة بنفسها •

ثم تنتقل الى التغير الجذرى الذى يطرأ على موضوع العمل الزراعى

في رسوم ميليه (\*) « فهذا الفنان الذي نشأ من أصل فلاحى، وكان من مؤيدى ثورة عام ١٨٤٨ ، يصور عمل الفلاح في العالم الرأسمالى على أنه شكل جديد من أشكال الاستعباد ، وعلى أنه امتهان بفيض للانسانية . وقد كتب لامويه في نفس الفترة في كتابه « عن العبودية الجديدة » يقول :

« ان الفلاح يتحمل مشقة اليوم ، متعرضا للأمطار والرياح والشمس من أجل أعداد المحصول الذى يملأ مخازننا فى أواخر الحريف . واذا كانت هناك أمة لا تنظر اليه باحترام بسبب عمله هذا ، أمة ترفض منحه حق فى العدل والحرية ، فينبى أن يقام سور عال حول تلك الأمة حتى لا تسهم أنفاسها التتة هواء أوروبا » .

كان الصراع الطبقي للبروليتاريا فى بدايته ، وما رآه بروجيل من خلال أعين البرجوازية الصاعدة رآه ميليه من خلال أعين الفلاحين البروليتاريين ، وصور رثابة عمل الفلاح وحياته ، وما فيها من بؤس ويأس . لم يصورها من الخارج بل كما يصورها فلاح بين الفلاحين . وليس ثمة شبه بين الراعية التى يصورها ميليه وبين الراعية الحجلول التى نراها فى فن الروكوكو أو الباروك . فهى عند ميليه تحف متلفعة برداء خشن لا شكل له ، تستند متعبة الى عصاتها ، تنظر أمامها بفناء ، وكأنها شبح تص للخلقوى الأدمى . أو فلنأخذ لوحة جامى بقايا القمع من الحقل : لا نرى فيها وجوها ، بل مجرد ظهور منحنية ، ورموس تكاد تلامس الأرض ، وأياد تبتش التراب . كانتات ممتنئة مفرغة من كل انسانية .

---

(\*) ايميه ميليه ( ١٨١٩ - ١٨٩١ ) رسام ونحات فرنسى . درس الرسم على والده ليردريش ميليه ( ١٧٨٠ - ١٨٥٩ ) . توقف عن الرسم سن ١٨٥٢ وشرغ للبحث عن امالة الشهرة بمسومة ابوللو البرونزية الضخمة التى تزين واجهة اوبرا باريس .

وتجد نفس الظهور المنحنية ، ونفس الرؤوس المطاطية ، الا انها أشد بشاعة وأكثر يأسا واتكاسا نحو الأرض ، في رسوم فان جوخ ، الذى بدأ عمله بنقل لوحات ميليه لكنه بمقبرته الفنية تجاوزه بكثير . وقد كتب رسالة الى أخيه فى عام ١٨٨٠ يقول فيها : « أستطيع أن أخبرك أنى رسمت الخطوط العامة للوحات العشر التى صورها ميليه واختار لها اسم العمل فى الحقول ، وكنت أفرغ من اكمال واحدة منها ، كما كتب فيما بعد فى خطاب يصف فيه الهدف الذى يرمى اليه فى لوحاته الخاصة ، يقول :

« عندما تعود مرة أخرى الى الاستوديو ، أظن أنك ستلاحظ على الفور أنى وإن كنت قد كفت عن الحديث كثيرا عن مشروعى لرسم لوحات للعمال يمكن طبعها بطريقة اللينوجراف ، الا أن الفكرة ما زالت تخامرنى . . . ولدى بالفعل لوحة فلاح يبنو الحب ، وآخر يحصد ، وامرأة أمام طشت النسيل ، وامرأة أمام ماكينة الحياكة ، ورجل يحفر الأرض ، وامرأة تحمل قلمبا ، ورجال من ملجأ السجائر ، وراهب متقشف ، ورجل يدفع عربة تحمل كمية كبيرة من السماد . وهناك افكار أخرى كثيرة يمكن تنفيذها عند اللزوم . . . وأعتقد أن سر ليريت لا يبدو أن يكون المعرفة الدقيقة بجسد الانسان العامل ، ذلك الجسد المتين الجاد ، وانه يتقن موضوعاته من قلب الشعب . وإذا أراد المرء أن يبلغ ما بلغه ، فليس عليه أن يتحدث عن ذلك بل أن يعمل وأن يسعى للاقترب منه بقدر الامكان » .

ثم يقول أخيرا :

« ثم يبقى هناك ذلك الشيء ، ذلك الاعتقاد أو الشعور الفريزى بأن قدرا هائلا من الأشياء يتغير ، وأن كل شيء فى طريقه الى التغير . اتنا نعيش فى الربع الأخير من قرن سوف ينتهى مرة أخرى بشوكة عارمة .

ولكننا لا نستطيع ان تصور أننا نشهد فى آخر حياتنا بداية تلك الثورة  
... لن نشهد تلك الأيام الأفضل ذات الهواء النقى ، عندما يتجدد  
المجتمع كله ، بعد العاصفة العاتية .

هكذا كان يصل فان جوخ . كان يتقى موضوعاته من « قلب  
الشعب » ، شاعرا بالتغيرات الاجتماعية الهائلة المقبلة . كان يعيش قيل  
العاصفة العاتية ، شاعرا بمرارة أنه قد لا يعيش ليشهد « تلك الأيام  
الأفضل ذات الهواء النقى » . بعد العاصفة العاتية ، . وفى تلك الأيام  
السابقة على العاصفة العاتية كان الشعب الصامئ يتعرض للاستغلال  
والاضطهاد ( وقد تأثر فان جوخ تأثرا شديدا بروايتى فولتا « جيرميال »  
و « الأرض » ) . ولم يكن العمال يستطيعون أن يمارسوا آدميتهم الا فى  
الأوقات القصيرة التى يتاح لهم قضاؤها بعيدا عن عملهم . واذا كانت  
لوحة يمليه عن الحصاد قد تجاوزت لوحة بروجيل ، فان لوحة فان جوخ  
« الفلاح يحصد » تتجاوز لوحة بروجيل بمدى أبعد . فالفلاح الشاب  
الذى يتنى جسده ويتلوى تحت وطأة العمل ، يشعر بعزلة كاملة : وتجد  
هنا فكرة العزلة واضحة ومؤكدة ، فكرة التخل عن الفرد المنزول الذى  
يجاهد لاكتساب لقمة العيش ، مهددا دائما ، غير شاعر بالأمان أبدا ،  
ووجهه تحت كتلة الشعر الحشن الذى لا يختلف فى صفته عن ضفيرة  
القمح ، يعبر عن الجهد والانهك مما . لحظة واحدة أخرى وقد يصيح  
جسد هذا الفلاح أثقل من أن تحمله قدماء ، وعند ذلك سوف تجذبه  
الأرض اليها ، شيئا بين الأشياء الجامدة . ان هذه « الأشياء » أقوى من  
الإنسان ، كأننا أصبحت لها حياة شيطانية خاصة بها . انها لم تعد تلك  
الكتلة الساكنة من القمح التى رسمها بروجيل ، بل هى حقل تملكه  
الطبيعة ، حقل تتجشعه رجفة غريبة . وكان فان جوخ يكتشف هذه  
« الحياة » المميزة للأشياء الجامدة بقوة تزايد مع الأيام ، وكأننا كان يقبض  
عليها متلبسة ... اذا صنع هذا التعبير : ذلك المقعد الذى لا يجلس عليه  
أحد الآن ( وقد جلس فيه جوجان يوما ) وذلك المنظر الطبيعي الذى

لا يظهر فيه انسان على الاطلاق ، عالم مهجور ومشحون بالدينات ، ومن ورائه تلك الشمس الهائلة التي قد تشرق يوما ما على الناس كما تشرق على الأشياء . ان ثورة عظيمة قد تهب ، ولكن الرسام الذى صور هذا العصر المتفجر بالبراكين لن يعيش - فذلك أمر كان فان جوخ على يقين منه - ليشهد تلك الأيام الأفضل .

ان الظهور المحنى ، والرؤوس المنكسة ، وامتحان العمال والفلاحين واذلالهم ، كانت هى أيضا الموضوعات التى تناولها رسام المكسيك العظيم ديجو ريفيرا (\*) . الا أنه صور أيضا ممتنهم ومذليهم ، وصورهم بكرهية متقمة أشبه بتلك التى أوحى لدوميه برسومه القاسية . فصور الحكام الأسبان القساة و « مأدبة الرجل الفنى » وعصابات البترول الأمريكية وملوك الدولار ورجال البنوك يتظاهرون بحمل الكتاب المقدس وعاهرات الطبقة العليا يجرجن أئداهن ، فالملو فى لوحاته لم يجد قوة خفية تحنى الظهور وتكسر الروس بل أصبح عدوا واقبى ملموسا ، عدوا يمكن مواجهته وهزيمته . بل ومضى ريفيرا الى أبعد من ذلك، فصور الأرض المحررة ، والفلاحين يقتسمون الأرض فيما بينهم ، ويزرعونها لمصلحتهم ، ويحصدون الأذرة وقصب السكر ، يناقشون الأساليب المتقدمة للزراعة مع المهندسين الزراعيين ، ويأخذون أول جرار الى القرية ، ويستمتعون بأعيادهم وعطلاتهم : ان الكائن البشرى الكادح الذى لم نر منه حتى الآن غير الظاهر المتحنى والضلات المتوترة ، قد اكتسب فجأة وجهها انسانية ، قاردا على التعبير عن العزم القادر أو الثقة المستبشرة : وان أسلوب ديجو ريفيرا الجريء القوي فى تصوير كفاح أبناء الشعب العادى واتصاراتهم

---

(\*) ديجو ريفيرا (١٨٨٦ - ١٩٥٧) مصور مكسيكى اشتغل فى اوربا فى السنوات بين ١٩٠٧ و ١٩٢١ . صديق لسيزان وبيكاسو . يؤمن بأن الفن يجب ان ينتقل الى الجماهير من خلال اللوحة الحائطية فى المباني العامة . سجل كثير من لوحاته الحائطية حياة وتاريخ ومشكلات المكسيك . ولقبت اللوحة التى اعملها لركو دوكلفر بنينويورك لانها تحمل صورة لينين .

وعلمهم الزاخر بالمغزى لا يشبه فى شئ أسلوب رسامى الجائر القدامى ،  
فليست به تفاصيل لا لزوم لها ، ولا أثر فيه للطبيعة الضيقة أو للرومانسية  
المتكلفة . انه يرسم بواقعية اشتراكية حقة . وقد أتاحت له خبرته الفنية  
العميقة أن يتعلم من جيوتو ومايكل أنجلو ودوميه ، ومن الأقطاب  
الفرسين المعاصرين ، دون أن يسقط فى وهدة المحاكاة . فموضوع  
العمل فى الحقل عنده ، والعمل الانسانى بعامه ، يتخذ لديه مضمونا  
جديدا تماما . ان موضوعا قديما يجد مغزى جديدا ومعه أسلوب جديد .

#### تفسير لوحة :

لقد ناقشنا بعض النماذج لتوضيح أن المضمون يبنى شيئا أكر بكثير  
من مجرد الموضوع أو الفكرة ، وأنه مهما يكن من أهمية اختيار الموضوع  
فان مضمون العمل الفنى لا يتحدد بما يتاوله بقدر ما يتحدد بأسلوب  
تناوله : كيف يبر القنان ، يوعى أو يغير وعى ، عن الاتجاهات الاجتماعية  
المميزة لعصره . وان تفسير مضمون لوحة ليكون فى بعض الأحيان مهمة  
صعبة ، وكثيرا ما ينتهى الناس فى هذا الصدد الى نتائج متناقضة . وأود  
أن أوضح ذلك بمثال أيضا . وليكن هنـ المـارات التى كتبها يوحناـ  
بيـنـر فى تحديد «مضمون» لوحة الجريكو المسماة «عاصفة على توليدو» :

« ان عاصفة مدمرة تتجمع ، وأكـداس كثيفة من السحب تملأ  
الأفق . وقد بدأت بالفعل تلقى بظلالها على أطراف المدينة ، والمدينة  
تشعب وترتجف أمام المصير الذى يهددها . وأخذت التلال الخضراء  
التي تقوم فوقها مدينة توليدو فى تضرع ألوانها ، واكست بلون أخضر  
شيطاني . وهي تحصر بينها النهر الذى جمد فى مكانه وكأنما أصابه  
الشلل رعبا من الهول الزاخف ، وأصبح يشكل كتلة جامدة مترقبة  
تحيط بجـزيرة صغيرة ترفد عارية جرداء تـمـكـس صورتهما على السماء  
المنزعة . وأصاب الرعب الحشائش والأشجار فوفقت منتصبـة بلا حراك .  
انها لحظة السكون التى تسبق العاصفة . والسحب عند الأفق ترددات قتامة

وسوادا ، ويجعلنا الفنان نسمع صوت الرعد يقترب ويجعلنا نشعر بلمعان البرق . انها عاصفة كونية آتية ... ذلك ما يخص به احساسا عميقا .  
وتوليدو نفسها ، بأبراجها وقصورها ، بجسورها وقبابها ، تهتز من أساسها حتى من قبل أن تنفجر العاصفة بكل قوتها . غير أن هذه الرجفة تبعث في النفس ، في الوقت ذاته احساس التصر : ان توليدو سوف تقف صامدة ! »

وهذا تفسير جميل ومتفائل . غير أن مفسرا آخر يمكن أن يحول عبارة « أن توليدو سوف تقف صامدة » الى تساؤل « هل ستقف توليدو صامدة ؟ » ( ونحن لا نوجه اهتمامنا هنا الى توليدو « الحقيقية » بل الى عمل من انتاج فنان لا توحى رسومه بنظرة متفائلة الى العالم بل تقف شاهدا على الرعب الكوني الداهم ) . ان الأحجار والصخور والتلال الخضراء التي قدر لها أن تواجه العاصفة لا تبدو ثابتة أو راسخة . كما أن القوة الكونية التي تهدد المدينة من أعلى هي في الوقت نفسه قوة مخفية تحية . وليس انعكاس السحب وحدها هو ما يضاف على الحواطط الحجرية شحوبا كريها ، وعلى المنظر كله كآبة . . . فهناك شيء كريبه وكئيب في الأشياء ذاتها . وعندما يتأمل الزء اللوحة يتذكر أبيات بريخت القائلة :

لن يبقى من هذه المدن

غير الرياح التي عصفت بها

آن الستار يوشك أن يرفع عن مسرحية فذة . ونحن لا نشهد قلب الطبيعة المتفجر وحده ، مكتشوقا عاريا ، بل نرى أيضا المدينة الراسخة التي بناها الانسان بناية ، مكتشوفة معرضة للخطر ، وقد لحبت أنفاسها في عالم يزخر بالأخطار المربعة . ان البناء الرائع الذي نراه اليوم إنما هو أبقاض اليد . ان أحداثا مفزعة سوف تجرى . وسيحل

اليوم الذى تسقط فيه توليدو أيضا وتسوى بالتراب • وربما كان هذا ما أراد الجريكو أن يقوله بكل قدرته الرائعة على التعبير •

والمنصر المحير فى كل من هذين التفسيرين أنهما ذاتيان • ويميل العالم الذى عاش فيه الجريكو وما نعرفه عن موقفه الشخصى الى تأييد الرأى الثانى • وقد اختصرت كثيرا من الحجج والبراهين حتى لا أجعل المثال مملا • ولكن قد يكون من الملائم أن نشير عند هذا الحد الى صعوبة الوصول الى تفسيرات دقيقة للأعمال الفنية فى أى وقت • وينبئى للمرء أن يتساءل دائما عما أراد الفنان أن يقول • ولكن حتى اذا أمكن العثور على الجواب ( وذلك أمر نادر ) فلا بد أن يكون السؤال التالى : « ولماذا أراد أن يقول ذلك ؟ » ، وما هى القوى الخارجية ، ما هى المؤثرات الخاصة بعصره التى استجاب لها ، بوعى أو بنير وعى ؟ ألم يغلب عليه عقله الباطن ؟ أ لا يخفى المبنى الذى أراد أن يضمه فى عمله معنى آخر أعمق ، معنى اجتماعيا فى نهاية المطاف ، وأن ذلك قد يخالف ما اعترمه الفنان ؟ وما هى المايير الموضوعية التى يمكن للمشاهد أن يرجع اليها ؟ ان العمل الفنى ينتمس فى جو عصره وفى محيط شخصيته • ولكن هل يبقى ذلك الجو دون تغيير بعد انقضاء عدة قرون ؟ ألا يختلف العمل نفسه فى عالم مختلف ؟ أليس حكم الأجيال القادمة أصدق عادة من حكم المعاصرين ؟ أليس فى وسع شئ ، لم يكن فى ذلك الحين أكثر من احساس خافت بالمستقبل ، أن يصيح فجأة وبصورة مذهلة هو الحاضر القائم اليوم ؟ ان القيمة الفنية للوحة يمكن أن تناقض بطريقة موضوعية ، ولكن معناها يسمح بتفسيرات عديدة متباينة • وقد عاش الجريكو فى القرن السادس عشر ، ثم اختفى لفترة طويلة ، وتجدد أماننا اليوم الجريكو القرن العشرين • فنحن نبحث دائما عما نحتاج اليه • والعمل الفنى لا يكون أبدا شيئا فى ذاته ، بل انه يتطلب دائما تفاعلا بيلنه وبين المشاهد • فنحن نكتشف معنى العمل الفنى : ولتتنا أيضا نضفى عليه هذا المعنى •



ولكن آیا كان معنى اللوحة ( وكثير من الأعمال نسمع بتفسيرات متعددة مع تغير الأزمان ) فانه دائما أكبر من مجرد موضوعها أو مادتها ( مثلا : السحب والعاصفة تتجمع فوق مدينة ) • فقد يبالغ الرسام ذو النزعة الطبيعية نفس الموضوع بحيث لا تنفى لوحته شيئا أكثر من عاصفة « طبيعية » واقعية فوق مدينة « طبيعية » واقعية • فلا يملك المشاهد إزادها أكثر من أن يعترف بالدقة التي سجل بها الفنان العاصفة • وينزل ذلك بمضمون اللوحة ومعناها الى الحد الأدنى ، أى الى درجة التشابه التي حققتها • وعند ذلك يصبح العمل الفني مجرد نسخة من الواقع ، منظورا اليه من الخارج ، نسخة خالية من المضمون أو الفكر ودون أن تصيح في ذاتها واقعا جديدا وهاما • ويمكن مع ذلك أن تكون لوحة مرسومة بناية ، ويكون في ذلك سبب وجودها ، ولكن ماذا يكون المعنى الأعق للعمل الفني اذا لم يفعل أكثر من مجرد نقل ظواهر طبيعية وتسجيلها ، واذا لم يكشف ، ويعبر ، و « يقبض على الأشياء متلبسة » ؟ • وقد كتب جوته في دراسته عن « الحقيقة والمحاكاة في الأعمال الفنية » ، يقول مشيرا الى الرواية الشهيرة التي تروى عن اللوحة التي رسمها زيوكزس (٢) :

« لا شك أنكم تذكرون تلك العاصف التي هبطت لتلتقط حبات العنب التي صورها الرسام العظيم • أفلا يؤكد ذلك أن حبات العنب رسمت رسمًا رائعًا ؟ لا أرى ذلك على الإطلاق • بل انها تثبت لي أن تلك العاصف المفرمة بالعنب هي عاصف حقيقية • لكن هل ينعنى ذلك من أن أعتبر اللوحة رائعة ؟ هل أحكى لكم حكاية أقرب عهدا ؟ اتى في العادة أثر الاستماع الى الحكايات عن الاستماع الى الكلام الجاد المبني على الحجب

---

(٢) رسام المزيقي عاش في أواخر القرن الخامس قبل الميلاد • درس في أثينا ، وأقام مرسمة في المنوس • ويزوي أنه رسم لوحة لتنايد العنب بلغت من الطبيعية حدا جدد العاصف لمحاولت التقاطها من اللوحة •

والبراهين • كان أحد الاساتذة العظام الذين يدرسون الطبيعة يملك بين حيواناته الأليفة قردا ، وغاب القرد عن عينه فترة ، وبعد بحث طويل عثر عليه جالسا في غرفة المكتبة • كان الحيوان جالسا على الأرض وقد تأثرت حوله النسخ المذهبة من كتاب شهير في العلوم الطبيعية • ودعش العالم لهذه الحماسة للدراسة التي بدت من جانب قرده العزيز • ولكنه عندما اقرب منه اكتشف بدهشة وانزعاج ان القرد النهم أكل جميع الخنافس التي ظهرت رسومها في بعض الصفحات •

ولا شك في أن القرد النهم قد اكتشف « بدهشة وانزعاج » أن الخنافس الحقيقية تفوق الخنافس المرسومة على الورق ، من ناحية المذاق ومن ناحية القيمة الغذائية ، أى اكتشف بصورة أخرى أن الطبيعة تكون دائما أكثر « طيبة » من الفن ، وأن الفن لا يستطيع أن يحقق في هذا الصدد ما تحققة الطبيعة بمقدرة • ومن هنا يتضح أنه لا يمكن أن يكون هدف الفن وغايته أن يعيد تمثيل الطبيعة ، ولا يمكن أن يكون مضمناه ومضمونه هو مجرد التشابه مع الطبيعة •

ولكن مهما بلغ من أهمية الاعتراف بأن معنى العمل الفني ومضمونه أهم من موضوعه ومادته ، فإنه من الجوهري أيضا أن نعترف للموضوع بنصيبه العادل من الأهمية • وإن تطور الموضوعات في الأدب والفن ليستحق دراسة جادة • إذ أن اختيار الموضوع يمسك الظروف الاجتماعية والوعي الاجتماعي السائدين • فالتحول من الموضوعات الأسطورية الى الموضوعات « المدسية » ، واقتحام الناس العاديين عوالم الملوك والنبلاء ، وفرض العلمانية على الموضوعات المقدسة عن طريق تصوير الحياة اليومية في المدينة والريف ، واكتشاف الكائنات البشرية أثناء عملها كموضوع صالح للأعمال الفنية ، والتخلي عن « دراما النبلاء » لصالح « تراجيديا البرجوازيين » • • • • • هذه الموضوعات الاجتماعية الجديدة تكشف عن مضمون جديد وتطلب أشكالا جديدة ، كشكل الرواية الفني • وهذا

النوع من التطور لا تحكمه أى صيغة جامدة ، ولا هو يتبع تسلسلا منتظما  
فى الأحداث : فيظهر الموضوع الجديد أولا ، ثم المضمون الجديد ، وفى  
النهاية الشكل الجديد ، بل هى بالأحرى عوامل متبادلة متعددة متداخلة ،  
ويمكن للفنان النابغة من أمثال جيوتو أو سيرافانتس أن يدفع العملية الى  
الأمام دفعة مفاجئة ، متخطيا عدة مراحل دفعة واحدة . وإن قدرة  
الموضوعات التقليدية على الاستمرار ( وخاصة الموضوعات الدينية ) ،  
وقدرة الأسلوب القديم على الاستمرار فى التأثير ، وتأثير مجموعة متباينة  
من الظروف الاجتماعية والتكنولوجية والفكرية التى يمكن أن يساعد  
كل منها الآخر أو يقاوم كل منها الآخر ولو بصورة مؤقتة ، وظهور  
شخصية فنية عظيمة - الأمر الذى يحدث عادة كمصادفة سعيدة - ان هذه  
العوامل جميعا يمكن أن تؤدى الى التحجيل بالتطور أو تصليبه ، بحيث  
تظهر المائى الجديدة والأشكال الجديدة بصورة تدريجية وبصورة ومع  
كثير من التناقضات ، أو تظهر بيسر أو دفعة واحدة ونحن عندما نحلل  
أى عمل فنى محدد ، أو أى حركة فنية أو عصر من عصور الفن ، ينبغي  
أن نحذر من تأثير الآراء المسبقة . ولكننا عندما نستمع السمت العامة  
لتاريخ الفن فى مجموعه ، لا يمكن إلا أن نلاحظ أن التغيرات التى تطرأ  
على المضمون والشكل فى الفنون انما ترجع فى نهاية المطاف الى التغيرات  
الاجتماعية والاقتصادية . وسنجد أن المضمون الجديد هو الذى يحدد  
فى آخر الأمر الأشكال الجديدة .

وكثيرا ما يحدث أن يعبر عن المضمون الجديد فى الأشكال القديمة .  
لكن يمكن أيضا أن يحطم المضمون الجديد الأشكال القديمة ويدمرها  
بنصف ، ويوجد الأشكال الجديدة مكانها . ويستشهد الناقد السويسرى  
كونراد فافرنر بالفن المسيحى خلال الفترة الأخيرة من العصور القديمة  
كمثال على المضمون الجديد الذى يستمر الأشكال القديمة مؤقتا فيقول :

ان هذا الفن قد استخدم الأشكال الوثنية القديمة لتصير عن  
المضمون الجديد الذى لم يعد وثنيا . ولقد اضطر الفنانون المسيحيون الى  
استخدام الأشكال القديمة حتى يقدموا المضمون الجديد فى صورة مباشرة  
بقدر الامكان ، اذ أن هذه الأشكال كانت تتفق مع الأساليب المألوفة فى  
رؤية الأشياء . وكان الاهتمام الرئيسى للمسيحيين الأوائل أن ينشروا  
الرسالة المسيحية على أوسع نطاق حتى يتمكنوا من خلق العالم الجديد .  
وتوالى أجيال من الفنانين قبل أن ينشأ شكل جديد يتفق مع المضمون  
الجديد . فالأشكال الجديدة لا تخلق فجأة ، كما أنها لا تطبق بمرسوم .  
ويصدق نفس القول على المضمون الجديد . ولكن ينبغى أن يكون الأمر  
واضحاً : فالمضمون ، وليس الشكل ، هو الذى يتجدد فى البداية دائماً .  
المضمون هو الذى يولد الشكل وليس العكس . المضمون يأتى أولاً ،  
لا من حيث الأهمية وحسب بل ومن حيث الزمن أيضاً . وذلك ينطبق  
على الطبيعة ، وعلى المجتمع ، وبالتالي على الفن . وحيثما نجد الشكل أهم  
من المضمون ، سنجد أن المضمون قد بلى وفات أوانه . فبعد نهاية الصور  
الوسطى نجد الشكل القوطى القبيح ، وفى عصر انتهاء الحكم المطلق نجد  
الروكوكو المقتل ، وفى عصر البرجوازية المنهارة نجد التجريد  
الأكجوفى .

ولا يسمح أحدا أن ينكر أن المسيحية جاءت الى العالم بأفكار  
جديدة . ولكن لا يجوز أن تجاهل أنها كانت فى سنها الأولى تنتمى الى  
العصور القديمة حتى فيما يتصل بمضمونها ، وكانت تنافس أديانا مشابهة،  
كالديانات القائمة على عبادة شتراس وايزيس وسيرايس ، وهى ديانات  
تخطت اطارها المحلى وحاولت أن تسبغ حافة الامبراطورية الرومانية  
الى وحدة دينية . وكانت المسيحية - وخاصة فى صورتها الاسكندرية -  
شديدة الرغبة فى الاستقرار كحركة داخل اطار العصور القديمة  
والارتباط بثقون تلك العصور وفلسفتها . غير أن ذلك قد لا يتصل

بما نحن فيه اتصالا مباشرًا • فالقطة الرئيسية التي يشهدها فلورن ، والتي لا نجد معدي عن موافقته عليها ، أن الأفكار الجديدة يمكن أن تستخدم الأشكال القديمة في الأعمال الفنية •

لقد وجدت القوطية في بدايتها ثروة هائلة من الأشكال الجديدة ووسائل التعبير التابعة من المضمون الاجتماعي الجديد ومن نهضة طبقات اجتماعية جديدة • بل إن العملية بدأت منذ وقت سابق ، في الفترة الرومانيسكية المتأخرة • فقد تعرض العالم الرومانيسكي (\*) الرسمي القائم على النظام الاقطاعي لتغيرات ثورية ، وانهار نظام الطوائف الجامد الذي لم يكن يرى الكائنات البشرية بل يرى الطوائف والدرجات • واختفت الرصانة المتعالية للسادة الاقطاعيين فوق عروشهم ، وخدمهم يركعون عند اقدامهم ، واختفى بريق الذهب واللون الأحمر والأزرق واللمعة الباردة للألوان واللفقات المحسوبة للظماء الأرستقراطيين ، وحلت محلها الواقعية الملهوقة التي تميز الفن القوطي في بدايته والفن الرومانيسكي في نهايته • وحل المسح الذي يتحمل الآلام والمذابح ، المسح القريب من أبناء الشعب العادي في فقرهم وقبحهم ، محل رئيس الملائكة الذي يشبه الحاكم الاقطاعي • وحلت مريم السنداء ، حامية المقهورين والمضطادين ، محل ملكة السماء الجالسة على عرشها في جلال • ومع نهايات النحت الرومانيسكي كانت شخصية لازر قد أصبحت شخصية رئيسية ، كانت اداة لفطرسة الأغنياء والأقوياء ، وللمشغولين بينهم وإشباع شهواتهم ، واداة للمجسد بكبريائه ورفائله • إن الكلاب تلتق جراح لازر المتقيحة ، ولكن الملاك الذي سبقوه الى السماء يقترب ، والموت والشياطين تهيء نهاية مروعة للرجل النقي • ويصور موت النقي بحمية الخيال الساعي الى الانتقام : فأحد الشياطين الصخيرة يتزع روحه من فمه ، والآخر يسخر منه ملوحًا بكيس جهوده ، ومجموعة هائلة من الوحوش

(\*) نسبة الى العصر الروماني في اوروبا ، ويمتد بين العصور القبطية الكلاسيكية وبداية العصر القوطي •

والطيور والزواحف والثعابين تنقض عليه لتحمل جسده الممزق وتنزل به الى الجحيم . وقد كتب فريدريك هير في كتابه « نهضة أوروبا » يقول:

« وهناك نقوش غائرة أخرى تصور عقاب الأغنياء وغيرهم في الجحيم ، في أعماق الجحيم . فنرى البخل يترغ على الأرض زاحفا على يديه وقدميه كالسائمة ، وظهره منحني نحو الأرض وكيس تقوده الى جانبه ، في حين نرى شيطانا له أطراف الانسان والحيوان معا ويحيط به شيطانان آخران ، نراه يدفع بمخبطه في جسد الرجل الغني ... كما نجد أن ( المرأة والثعابين ) ، المرأة المارية التي ترضع الثعابين أئداعها ، أصبحت صورة مألوقة في الرسوم التي يقدمها هذا الفن الشعبي كجسيد للرزيلة والعشق » .

— ان فريدريك هير ، وهو كاتب كاثوليكي ، قد أدرك بوضوح أن الفن الجديد الذي اكتسح التراث الرومانيسكي الاقطاعي شكلا ومضمونا ، كان متأثرا بالتغيرات الاجتماعية والتطورات العميقة التي شهدتها ذلك العصر . لقد تحرك آلاف من الفلاحين الذين لا يملكون أرضا ، وتحرك معهم عديدون من « المتجولين » من الزهاد الفارين من أديارهم والحجاج والطلبة والتشردين . كانت قوة المال المتزايدة تقوض أساس المجتمع الاقطاعي . وكانت طبقة جديدة واثقة بنفسها من سكان المدن ، هي بشائر البرجوازية ، آخذة في النمو ، كما بدأت تنشأ في المجتمع فئة جديدة هي فئة الملاك الصغار ، وتجمعت لأول مرة أعداد كبيرة من العمال في مصانع النسيج في القرون الوسطى . وأدت الحركة الاجتماعية التي خاضها سكان المدن والملاك الصغار والفلاحون والبروليتاريون الى تحويل الكتاب المقدس الى سلاح ضد الحكم البنيويين ، وشكلت هذه الفئات مجموعة مكافحة لا تؤمن بالدين . واستخدم أيلار وغيره الروح القدس في كتابهم ضد السيطرة الاقطاعية ، واستخدموا تراث المصور القديمة ضد جمود

التفاوت الاجتماعي وسلطانه ، ثم جاء تأثير الثقافة العربية فزاد من غليان  
المقول ، وبدأ جنين الثبورة البرجوازية يتحرك في رحم أوروبا  
المسيحية .

وكان قيام جمعيات البنائين الحضريين من مظاهر العصر الجديد ،  
وأصبحت هذه الجمعيات نفسها من أدوات نشر الأسلوب الجديد . وربما  
كان هير مفاليا عندما يزعم « أن العالم القديم الذي عرفته القرون الوسطى  
الاقطاعية قد تداعى وأعيد تشكيله من خلال الحماسة الصليبية لحركة  
البنائين » . غير أن أثر هذه الحركة ظاهر للعيان كمنصر في تيار اجتماعي  
أوسع . وقد أوضح هير أننا نستطيع أن نرى أن « نقطة التحول العظمى  
تظهر في الأعمال الفردية كما تظهر في التنوع الهائل للموضوعات » .  
وقد كتب :

« اتنا نواجه بالقرب من كيسة سان جوليان بريودي تمثالين  
حجريين يمثلان وجهين قويين واقفين ، لهما قمم خشنة ... فلول  
مرة في تاريخ أوروبا تظهر فئات جديدة في المجتمع وتطالب بأن يسمع  
صوتها أو بأن تظهر صورتها ... انها الدينامية التي يتسم بها أناس  
جدد ، جماهير جديدة تكافح للتعبير عن نفسها . وهنا نرى بدايات  
لرسوم الجماهير الحقة كما نجدتها في قبو كاتدرائية كلير مون فيران ،  
حيث نرى أشخاصا عاديين من كل نوع ، كباراً وصغاراً ، يحششون  
حول المسح . عند قيامه بمعمزة أرضفة الجبز والسك ، وهم يمدون  
أيديهم لتناول الجبز الذي يوزعه عليهم . وقد رسم هؤلاء الأشخاص  
بواقعة قاسية ، وصورت ملامح وجوههم بخطوط قوية واضحة . وترى  
هنا المسح الطيب القوى الخنون في صورة مسح الشعب الحق » .

وهكذا ، فمع تحول الفن الرومانيسكي الى الفن القوطي ، ومع  
اخلاء الاقطاعية الخالصة مكانها لوضع اجتماعي تستطيع البرجوازية فيه أن

تحقق نجاحا اثر نجاح ، نجد مضمونا اجتماعيا جديدا يملأ مجالات الفن ، ويوجد أشكالا جديدة وأساليب جديدة للتصير ، ونجد هذا الفن الجديد واقيا في جانب منه صوفيا في جانبه الآخر . ان عملية اضافة الطابع العلماني على الفنون - وهي العملية التي استمرت طويلا - كانت قد بدأت في هذا العهد ، ومعها أغاني المنشدين المتجولين ، وادخال الواقعية الشعبية في الفنون البصرية ، واطفاء الطابع الانساني على شخص المسيح ، ودخول العقل والاعتراض الفردي الى اطار الفلسفة المسيحية .

ان الأسلوب الذي كان يمجّد العالم الاقطاعي ويرى فيه مثلا أعلى ، والذي كان لا يعترف بالعلاقات الانسانية ولا يسلم الا بالقشة والدرجة الاجتماعية ، لم يعد يتفق مع الحركات والانتفاضات الاجتماعية الجديدة . وكانت حاجة الطبقات الجديدة الى التعبير عن نفسها تتطلب وسائل جديدة . واذا تبنينا انتشار الفن القوطي ، سنجد أن استخدام الأساليب الواقعية بل والطبيعية ينشأ حيث يشرع الناس الماديون في أداء دور في الفنون البصرية . ويبدو من الاكتشافات الجديدة أن فن المجتمع البدائي الحالي من الطبقات بدأ بنزعة طبيعية بدائية ، وأن التبسيط والتجريد لم يتقلبا الا في أواخر العصر الحجري . وقد أصبحت لهما السيادة منذ ذلك الحين ، واستمرت طوال فترة أشكال الحكم الارستقراطي كافة ، على حين نشأت الحركات المخالفة دائما بين فئات العامة من الناس . ونجد أثر ذلك في الفن القوطي - وقد كان أول حركة « بورجوازية » في الفن داخل اطار النظام الاقطاعي الذي كان لا يزال قائما - ونجد في ذلك الأثر تناقضا ملموسا : فنرى من ناحية واقعية عنيفة شديدة الجراءة ، ومن ناحية أخرى شوقا غلابة الى حياة روحية غير مادية ، الى النجاة من « وادي الدموع » الى ما وراءه . وان أبراج الكنيسة القوطية التي تشير الى ما لا نهاية لتحمل في ذاتها المئين المتقابلين : فهي تعبر عن تحدى السماء ، كما تعبر عن الوجد الصوفي للخلاص . ان الفئات الاجتماعية



التي تحمل بالخلاص كانت لا تزال مقيدة بالنظام القطاعي وتراثه . وكان ذلك مصدر الطابع المتناقض للفن القوطي الذي يلقى تقديرا عظيما لجرأته كما يتعرض للسخرية لما يحويه من مخافات « همجية » . لكن الفن القوطي كان يمضى قبل كل شيء اضفاء الطابع الانساني على الموضوعات المقدسة ، وان كان هذا النصر الرئيسي قد احتفى جزئيا وراء صور الوحوش الشيطانية القاسية ووراء الفلسفة المهمة المتعالية .

### جيوتو :

كان جيوتو (\*) أول أقطاب النزعة الانسانية الجديدة . وأصبح المسيح لديه ابن الانسان حقا ، فندت الأحداث المقدسة أحداثا دنيوية ، وأمسى العالم الآخر عالما بشريا . وحتى الذهب الرقيق الذي ترسم به حالات القديسين ، لم يعد صدى للمخلفات المزوقة الحارقة للطبيعة التي تميز الرسوم القديمة ، بل تحول الى شيء أشبه بالشذى الصادر عن انسانية خالصة . ان هذه اللوحات الحائطية لا تملن عن عالم جاد غير قابل للتغيير ، بل نرى كل شيء فيها يتحرك وكأنه لقاء الانسان بالانسان . اتنا لم نعد بازاء الهام يتخطى التاريخ ويتجاوزه ويتطلب التسليم المطلق ، بل نسمع قصة المسيح تروى كقصة واقعية قريبة الى النفس ، بحيث يمكن للناظر اليها أن يشارك في أحداثها . وتجد تصويرا للمواقف الدرامية لا للوجوه التي لا يتغيرها التغيير . ولم تعد الشخصيات ، التي نلمس العلاقة فيها بينها ، محصورة داخل السطح ذي البعدين المميز للرسم ، بل انها تكاد تخرج منه وتقدم في الفراغ ، كأنما تريد أن تتخلص من كل قيد ، وترتبط بكل من يعيشون اليوم . ونلمس في هذه الشخصيات التي يغلب

(\*) جيوتو (حوالي ١٢٦٦ - ١٣٣٧) فنان فلورنسي . تحول من النزعة البيزنطية التقليدية الى دراسة الطبيعة وتصوير الوجوه وحركات الاجسام في تصويراتها الهية . من اشهر اعماله ابوحات الفريسيو الثماني والثلاثون في كنيسة اورينا ببادوا .

عليها الطابع العلماني والانساني واقما اجتماعيا جديدا ووعيا جديدا بعيدا  
عن الجمود •

ولكننا اذ نبدي اعجابنا « بالواقعية » القسمة لأعمال جيوتو ، لا يجوز  
أن نخطئ فتصور أن الفن البيزنطي أو الفن الرومانيسكي المبكر كان  
فنا غير « واقعي » أو أنه كان يعتمد الابتعاد عن الواقع • فالوحدة والانفراد  
المتطرس الذي شاهده لدى الأباطرة البيزنطيين رجالا ونساء ، ولدى  
الملائكة والقديسين بكل ما يحيط بهم من أدوات ذهبية جامدة ، والملوك  
المقدسين ذوي الهابة والصفحات الذين يحيط بهم أتباع في أحجام  
الأفرام ، هذه الصور جميعاً كانت تعبيراً صادقا في الفن الرومانيسكي عن  
الواقع الاجتماعي • ان المسكون والجمود غير الانسانيين المميزين  
للشخصيات ، و « عدم طبيعة » النسب ، لم تكن بأى حال نتيجة لعدم قدرة  
الفنانين على الرسم • بل أراد هؤلاء الفنانون ، من خدم الطبقة الحاكمة ،  
أن يصوروا نظاما مخالفا للعالم ، وأن يرسموا أئمة لشخصيات اجتماعية  
رفيعة ، ولم يريدوا أن يرسموا أناسا ينتمون في علاقات قابلة للتغيير •  
كانت صفات القوة أهم من الناس الذين يتصفون بها • ولم تكن وظيفة  
الفنان أن يمجّد الطبيعة ، بل أن يمجّد « الطبيعة العليا » للنظام الاجتماعي •  
فلم يكن الأمر الجوهرى هو النسب الطبيعية بل السلم الاجتماعى الجامد  
للثقات والطبقات •

### الجموع والأسلوب :

لقد حاولت بايجاز شديد أن أوضح باستخدام الأمثلة كيف أن  
مجموعة جديدة من الموضوعات ، وأشكالا جديدة للتعبير ، وأسلوبا  
جديدا ، يمكن أن تنشأ نتيجة للتغيرات التي تطرأ على المضمون الاجتماعى •  
ولكنى أدرك تماما أنى قد اضطررت الى الغفلة فى التبسيط فالمضمون  
الاجتماعى الجديد لا يبر عن نفسه أبدا تعبرا مباشرا بل يلجأ دائما الى

الخطوط المتحية • ولا بد لكل من يحاول وضع سوسيولوجية للفن أن يدخل هذه التحنيات في تقديره إذا لم يشأ أن يكون غائباً أو مستتراً. وسأكتفى هنا بالإشارة الى إحدى المحاولات التي تمت في هذا الصدد ، وأذكر أن عدداً كبيراً من الأسئلة سيقتضى في حاجة الى اجابات : لماذا اتخذ الفن القوطى ذلك الشكل الخاص الذى يتميز به - القوس المدب ، والكثف الطائر ، والسقوف المقصودة المتقاطعة ؟ ولماذا أصبحت اللوحات ذات البعدين ذات أبعاد ثلاثة ؟ كيف اشتتركت العناصر الاجتماعية والتكنولوجية والفكرية لابتداع أسلوب جديد ؟

ان أرنولد هاوسر فى كتابه المثير « فلسفة تاريخ الفن » يقدم عدداً من الأسئلة المشابهة :

• ما هو العامل الذى حرك فى البداية التغير الذى أدى الى الفن القوطى ؟ وأيهما ظهر أولاً : السقوف المقصودة المتقاطعة أم فكرة التكوين المتعامد ؟ وهل يكون المهندسون الذين بنوا الكاتدرائيات القوطية مفهوماً عن ( التعامد ) نتيجة للوسائل التى غدت متوفرة لتحقيقه ، أم أن رؤية جديدة للارتفاع ، نظرة قوطية متسامية ، هى التى استخلصت من أصحاب الحرف الوسائل اللازمة لترجمة تلك الرؤية الى حجارة ورفاج ؟ »

ولا بد لنا من الرجوع الى الدراسات المتخصصة كهذه الدراسة التى يقدمها هاوسر حتى نحصل على اجابات لتلك الأسئلة • بل وسنرى أن أفضل الدارسين يجدون صعوبة فى بعض الأحيان فى تقديم اجابات محكمة ودقيقة ، إذ أن الأسباب متعددة ومتداخلة ، ويصعب تحديد النقطة التى تحولت فيها التغيرات الكمية الى تغير كيفى ، ولذا فقد تفق مع هاوسر عندما يقول :

« ان الاعتراضات التى تثار ضد اتخاذ التساريف الاجتماعى للفن

وسيلة لتفسيره ، تتبع فى معظمها من محاولة تحميل هذا التاريخ الاجتماعى بأهداف ليس فى وسعه النهوض بها • وأى محاولة من جانب التاريخ الاجتماعى لتصوير طراز خاص من طرز الفن على أنه التعبير المباشر المتجانس عن شكل محدد من أشكال المجتمع ، إنما تكون محاولة فجة جدا فالنن فى عصر معقد اجتماعيا لا يمكن أن يكون متجانسا ، على الأقل لأن مجتمع ذلك العصر ليس متجانسا • فهو لا يمكن أن يكون أكثر من تعبير عن فئة اجتماعية ، عن جماعة من الناس لها بعض المصالح المشتركة • وسنجد فيه عددا من الاتجاهات الأسلوبية المتباينة بقدر ما فى ذلك المجتمع من مستويات ثقافية متباينة • •

ولكن لما كانت الطبقات الاجتماعية هى أكثر • مجموعات الناس التى لها بعض المصالح المشتركة • استمرارا وفاعلية ، نجد أن الحاجة الى التعبير بالفن ووسائل هذا التعبير تحددتها الطبقات ( وان كان ينبغي أن نعلم بأن الطبقة الاجتماعية ليست قلعة لا نوافذ فيها ، وأن الطبقات المتبادلة نفسها تؤثر احداها فى الأخرى ، وأن الأشكال والتقاليد التى توجدتها طبقة حاكمة قديمة يمكن أن تؤثر فى الطبقات الجديدة النامية ، وأن التغيرات والتطورات تحدث حتى داخل الطبقة الواحدة ) • ولذا فإن هاوسر على حق عندما يقول :

« إن التاريخ الاجتماعى للنمى يؤكد - وهذا هو التأكيد الوحيد الذى يستطيع أن يقدم الدليل عليه - ان الأشكال الفنية ليست مجرد أشكال تابعة من الوعى الفردى - يحددها السمع أو البصر - وإنما هى أيضا تعبير عن نظرة الى العالم يحددها المجتمع » •

وينبئ لنا أن نضيف ، أنه حتى أشكال الحجرة الفردية التى يحددها السمع أو البصر • لا تتجمع بصورة مستقلة عن التطورات الاجتماعية • فالطرز الجديدة لرؤية الأشياء أو للاستماع إليها ليست

مجرد نتيجة لارهاف الحواس وانما هي أيضا نتيجة للحقائق الاجتماعية الجديدة . فالإيقاع والضجة والسرعة المميزة للمدن الكبيرة مثلا تؤدي الى ايجاد أشكال جديدة من الرؤية أو السماع ، فالفلاح يرى المناظر الطبيعية بين مختلفة عن عين ساكن المدينة . بيد أن النقطة الجوهرية هي أن الظروف الاجتماعية فلما تجد انعكاسا مباشرا لها في الفنون . والأشكال الجديدة والأفكار الفنية الجديدة لا تتطابق مع المضمون الاجتماعى الجديد تطابقا كاملا .

ومع ذلك ، أليس صحيحا أن ما نطلق عليه اسم « الأسلوب » هو التعبير العام في الفن عن عصر ، عن مرحلة اجتماعية ؟ ألا نستطيع أن نميز نفس « الأسلوب » في موقف عام يمتد من الملابس الى السياسة ، ومن الأخلاق الى السلوك ، ومن الموسيقى الى الشعر ؟ أليس «الأسلوب» هو خير تمييز عن المجتمع ؟ فنحن لو درسنا ظاهرة الأسلوب لوجدنا قبل كل شيء أن هناك مجموعة من الأشكال والمفاهيم والاتجاهات قبلها الفنانون على اختلاف اتجاهاتهم وعلى اختلاف مشاعرهم ، واعتبروها قانونا ارتضوا الخضوع له باختيارهم . وهكذا نجد عنصرا جماعيا قد دخل إنتاج الفرد ، فرغم أن الإنتاج الفردي يمكن أن يختلف أوسع الاختلاف بما لموهبة الفنان وأصالته فإن العنصر المشترك يبدو واضحا ( وان كان يصعب في الغالب تحديده ) . ويميل أصحاب النظريات ذوو النزعة الميافيزيقية الى أن يستتبعوا من ذلك أن الفن له « كيان » غامض ، وأن له « وجودا حيا » مستقلا عن الظروف الاجتماعية ، وأنه يتطور وفقا لقوانينه الذاتية ، وأنه قد يتطور من الأشكال البسيطة الى الأشكال التى تزداد تعقيدا بالمراد ( بنفى النظر عما اذا كان ذلك يتعارض مع التطور الاجتماعى أم لا ) أو أن للفن حياة تخضع لدورة متصلة من الشباب والشيوخوخة ، والىلاد والموت ، بحيث تنتج كل « دورة ثقافية » فنا جديدا تماما خاصا بها ، ولكنها تمر رغم ذلك بكافة المراحل التى مرت بها فنون

« الدورات الثقافية الماضية » • وترى هذه النظرية أن تطور الفن هو مجرد مسألة شكل ، ومسألة القضايا الداخلية للفن ذاته ، وأن الأسلوب ليس نتيجة للتغيرات الاجتماعية والانتجازات الفنية وإنما هو قوة لها استقلالها الذاتي تحكم في كل ما عداها • ومن هنا فإن الفنان وراعيه وجمهوره الذى يبد مستهلكا للانتاج الفنى يمكن أن تعد بمثابة الأجهزة التنفيذية للفن ، فهو يخلق بمساعدتهم ولكنه يفرض أيضا عليهم قوانينه • ولو كان هذا الرأى صحيحا لكان لكل عصر تاريخى أسلوبه المحدد تماما ، ما دام الأسلوب جوهرأ مقدسا لا تبدو الأعمال الفنية الفردية أن تكون منسوبة اليه • ولكننا اذا راجعنا الصور المختلفة في تاريخ الفن ، نجد أنه وإن كان تطور الفنون في أى فترة محددة يميل الى استخدام أسلوب بيته ، فإن هذا الاتجاه يتعرض دائما لتيارات معاكسة • فبعض فروع الفن تتطور بينما تتخلف الفروع الأخرى ، وكان هناك دائما قناتون لهم فردية متميزة قاومت الأسلوب العام السائد • وقد تصادمت الحركات الفنية المختلفة وتداخلت ، وتصارعت العناصر المتباينة أو تغفل أحدها في الآخر ( مثل الواقعية والاستملاء في الفن القوطى ) وتبلغ الصورة في الواقع حداً من التقيد والتناقص يجعل محاولة تفسيرها على أساس من قاعدة الوحدة المطلقة في الأسلوب أمرا غير مستطاع •

ولا يسع أحدا أن ينكر الأمر المعوق للأشكال القديمة والمألوفة • فالفنانون يدون رغبة مشروعة في ألا يبدأوا دائما من البداية ، بل أن ينطلقوا من نقطة سبقهم اليها غيرهم ، وأن يحولوا ويطوروا أسلوبا قائما ليجدوا منه شيئا جديدا • فإذا أردنا أن نفهم أسلوب فترة من الفترات فلا يجوز أن ندرسه وحده منزلا عن غيره ، بل ينبغي أن ندرسه في سياق تاريخ الفن في مجموعه ، أن ندرسه كحلقة في سلسلة التطور التاريخى • غير أن ذلك لا يصدق على الفن وحده بل على كافة الظواهر الاجتماعية • ونحن لا نستطيع أن نفسر الظهور المفاجئ لمجموعة جديدة

من الموضوعات أو الأساليب الفنية الجديدة النابعة منها ( مثل ظهور الإنسان العامل في الأعمال الفنية ) أو الانجازات الأصيلة لفنانين من أمثال جيوتو أو الجريكو أو بروجيل أو جويا أو دوميه ، لا يمكن أن نضربها بالتطور « المغوي » للفن أو التطور القائم على الاستقلال الذاتي . كما أن هذه النظرية لا تلبث أن تنهار عندما نحاول تفسير ظهور الواقعية في الفن واختلافاتها في فترات متعاقبة ، وذلك لأن النظرية تتجاهل باصرار ان الفن المنبثق بالأسلوب مرتبط بالنظم الاستقرائية وأن الفن الواقعي مرتبط بالحركات الشعبية ، وأن الملحمة اختفت مع اختفاء عصر الفروسية ، وأن الرواية ازدهرت مع ازدهار البرجوازية ، وأن الموسيقى البوليفونية ماتت مع النظام الاقطاعي وأن الموسيقى الهوموفونية تطورت مع العصر البرجوازي ، وهكذا . وانا لنخطيء فهم طبيعة الفن تماما اذا زعمنا أنه ليس للمسائل الشكلية في الفن وجود ، وأن كافة المشكلات مرتبطة بالأوضاع الاجتماعية ارتباطا مباشرا . لكن هاوسر يصيب الحقيقة عندما يقول :

« ان أكبر خطر يتعرض له تاريخ الفن هو أن يصبح مجرد تأريخ للأشكال والمشكلات ، وهو خطر تعرض له تاريخ الفن باستمرار منذ أن وضع ريجل (\*) أساس المنهج الحديث في دراسة الفن ... »

« ان القضايا الشكلية للفن ومهامه الشكلية قضايا لا شك في أهميتها ، وهي ليست من توهم أحد أو من اختراع أصحاب المناهج ، ولا بد لأي محاولة لوضع تاريخ علمي للفن أن تتابع هذه الأشكال والمشكلات ... »  
 بيد أن الأعمال الفنية لا تظهر الى الوجود كحل لتلك المشكلات ، بل تظهر المشكلات خلال إنتاج الأعمال الفنية التي تتيج للإجابة على أسئلة

(\*) الواس ريجل ( ١٨٥٨ - ١٩٠٥ ) ناقد نمسوي ، اشهر بترأسه للمجلة بين فنون المشرق والمصور القديمة وبين فنون اوروبا الغربية في المصور الوسطى .

لا ترتبط كثيرا بالمشكلات الشكلية أو التكنيكية ، بل هي أسئلة ترتبط  
بالنظرة الى العالم ، وبالسلك في الحياة ، وبالايمان والمعرفة .

ولهذا فأتا عندما تتناول بالتحليل النجرات الفنية لصبر محدد ،  
ينبى أن نهتم بالقضايا المتصلة بالأسلوب والشكل وأن ندرس الأسلوب  
السائد ، ولكن ينبى أيضا أن ندرس محاولات الابتعاد عن ذلك الأسلوب .  
وعندما نتابع تاريخ الفن لا يجوز أن ننظر اليه ككتلة مترابطة ليس لها  
صاحب ، بل كاتاج لفنانين أفراد لكل منهم موهبته الخاصة ومطامحه  
الشخصية . وينبى قبل كل شيء أن ندرس الظروف الاجتماعية والحركات  
والصراعات التي تميز عصرا بذاته ، وأن ندرس العلاقات الطبقية  
وتناقضاتها والأفكار الناتجة عنها ، سواء كانت دينية أم فلسفية أم سياسية ،  
حتى تتمكن من رؤية فن تلك الفترة في سياقه الحقيقى لا فى سياق  
موهوم . وينبى أن نحذر من أن نرى فى كل عمل من أعمال الفن ،  
أو فى كل عنصر من عناصر الأسلوب ، تميرا مباشرا وصريحا عن وضع  
طبقى أو اجتماعى وينبى ألا نحكم على اتاج كاتب أو فنان أو موسيقى  
بالنظر الى مدى تقدمه أو رجعيته فحسب ( فقد يتداخل هذان الاتجاهان ،  
كما أوضح لينين فى دراسته عن تولستوى ، كما أن مسألة الجودة يجب  
أن تدخل فى كل حكم على العمل الفنى ) . ولكننا اذا لم نطبق علم  
الاجتماع على الفنون ، واذا لم نبحث الأسباب الاجتماعية الكامنة وراء  
موضوعاتها وأشكالها ومضمونها وهى متغيرة باستمرار ، فنستجد أنفسنا  
حما فى عالم غريب من الاقتراضات المجردة ومن التلاؤدية العاجزة ،  
ونجد أنفسنا بعيدين تماما عن الواقع . ومهما يبلغ من ذكاء تحليل كهذا .  
ومهما يبلغ من قدرة صاحبه على رؤية التفاصيل والمشكلات الخاصة ،  
فان ذلك التحليل لن يستقيم على قدميه ما لم يعترف بأن المضمون - أى  
النصر الاجتماعى فى نهاية الأمر - هو العامل الحاسم فى الفن ، وهو  
الذى يحدد الأسلوب .



## الشكل والتجربة الاجتماعية :

• ورغم ذلك فإنه ليكون من المحافظة أن نركز كل اهتمامنا على المضمون وأن نضع الشكل في المقام الثاني • فالفن هو تشكيل ، هو إعطاء الأشياء شكلاً ، والشكل وحده هو الذي يجعل من الإنتاج عملاً فنياً • وليس الشكل أمراً عارضاً أو طارئاً أو ثانوياً • ( كما أن شكل البللورة لا يمكن أن يكون شيئاً من هذا ) • وقوانين الشكل وأصوله الاصطلاحية إنما هي تجسيد لسيطرة الإنسان على المادة ، وهي وسيلة للمحافظة على الخبرة البشرية ونقلها للأجيال القادمة ، كما أنها وسيلة للمحافظة على النجزات السابقة • إنما النظام الضروري للفن وللحياة •

وإذا أردنا أن نفهم التواهر الطبيعية أو الاجتماعية ، فينبغي أن نعرف كيف جاءت إلى الوجود والشكل الذي يتخذه أحد الموضوعات الاجتماعية - وهو دائماً من منتجات العمل - يرتبط بوظيفته أو بقا الارتباط • فقد شكل الإنسان البدائي قطعة من الصخر أو الخشب أو العظام حتى يخدم بها غرضاً من أغراضه • أي بمثابة أخرى إن الشكل يعبر عن الفرض الاجتماعي • وقد أدت التجارب المتعددة والمحاولات التي لا حصر لها للمحاكاة ، إلى إيجاد أشكال ثابتة مينة تجسد فيها خبرة الماضي مجتمعة في مجال معين • وانقضت آلاف السنين قبل أن يصل الإنسان إلى شكله نمطاً للآلية الخرفية ، وكانت الأواني قبل ذلك تصنع من أجل الفرض المطلوب مباشرة ، من أجل أداء وظيفة محددة ، لا من أجل الشكل • ثم أمكن في آخر الأمر الاحتفاظ بشكل ذي مميزات عملية ظاهرة ، وأصبح نموذجاً ونمطاً يستخدم لإنتاج أشكال أفضل • إن الشكل هو الخبرة الاجتماعية عندما تتخذ صورة ثابتة

وتتحكم في الشكل أيضاً المواد المستخدمة إلى حد ما • وليس معنى ذلك ما يؤكد بعض أصحاب النزعة الصوفية من أن ثمة شكلاً محدداً

« كلنا » في مادة بينها ، ولا أن كل مادة تسمى نحو الكمال أو نحو التخلص من طبيعتها المادية ، ولا أن رغبة الانسان في تشكيل المواد هي « تزوج ميفيزيقي نحو الشكل » . ولكن لكل مادة خواصها المحددة التي تسمح لها بأن تشكل في صور محددة وإن كانت متعددة . وبذا نجد أن أشكال المسكن الذي يؤوى الانسان تأثر الى حد بعيد بنوع المادة المستخدمة ، بما اذا كان المأوى مصنوعا من الحشائش المقواة أو من فروع الشجر أو من الخشب أو الحجر أو الطين ، أى أن المادة المتوفرة أكثر من غيرها تحدد جزئيا الشكل الذي يتخذه المسكن . وكذلك فإن النسب والسيتمرية التي تراعى في إقامة المسكن ( وأى إنتاج آخر من منتجات العمل ) لا تكون نتيجة « لتزوج جمالى نحو الشكل » وإنما يحددها تركيب المادة والحجرة السابقة لصانها . فالتى الذى يبنى بغير نظام ويجواب منسجة من ناحية وضامة من الناحية الأخرى لا يعيش نفس السنوات التى يعيشها بيت روعيت فى بنائه بعض قواعد السيتمرية . وكما أن السيتمرية فى البلورة تعبر عن توازن الطاقة ، وبالتالي عن ادخارها ، فإن السيتمرية فى المسكن أو غيره من منتجات الانسان هي أيضا تعبر عن الأتزان . ولا شك فى أن الانسان البدائى لم يكن يعرف القوانين النظرية التى تحكم المادة ولكنه عرفها فى التطبيق ، وعرف قيمة القياس والنظام نتيجة للخبرة المباشرة . وإذا ذكرنا أن هذه الخبرة فى المجالات الأخرى للنشاط الجماعى تؤكد أيضا قيمة الإقناع وتكرار الإقناع ، سنجد أن البصر الصوفى الذى كثيرا ما نسمع عنه فى وصف مدى احترام الانسان البدائى للنظام والترتيب قد انهار من أساسه .

ان الأشكال التى تنشأ من عمليات العمل الجماعية ، الأشكال التى تجسد فيها التجربة الاجتماعية ، تميل الى الثبات ولا تقبل التغير بسهولة . وإذا نحن درسنا تطور الاتاج أو البناء أو غيرها لوجدنا أن ثمة اتجاها للإبقاء على الأشكال القديمة حتى عندما تستخدم مادة جديدة،

وان كان يحدث أحيانا أن تقتحم المادة الجديدة الأشكال القديمة • فنحن نجد عناصر من « الأسلوب » البدائي للأكواخ المصنوعة من الحشائش أو الطين أو الخشب في المباني الحجرية التي ظهرت في عصر تال (\*). كما أن الأشكال التي اتخذتها الأدوات الحجرية تبقى مستمرة في أدوات العصر البرونزي والعصر الحديدي ، وذلك رغم أن المواد الجديدة تجعل من الميسور صنع أشكال ذات قيمة عملية أكبر • وليس ثمة ما يستقرّب في هذا الاتجاه المحافظ للشكل ، فانما هو امتداد لاتجاه كل الجماعات الى التثبيت بخبرتها الاجتماعية التي اكتسبتها بالرق والجهد ، وميلها الى نقل هذه الخبرة من جيل الى جيل بحسبانها تراثا لا يقدر بضمن • وكانت الجماعة تمد الشكل الذي وصلت اليه شكلا مقدسا وتلتزم به أفراد الجماعة الزاما ، وتفرض عليهم صنع الأشياء على نمطه دون أى نمط سواء ، وتمد كل محاولة لتغييره خطيئة يمكن أن تترتب عليها نتائج سيئة • وكان يقف في مواجهة هذا الاتجاه المحافظ للشكل ، الانتاج المادى بكل ما يمر به من تجارب فنية مستمرة ، والاتجاه الى تسير العمل وجعله أكثر فاعلية عن طريق استخدام أدوات ومواد أكثر ملائمة ، على أساس من ملاحظة الطبيعة ملاحظة أدق وازدياد المهارة في العمل •

ونحن عندما نتحدث عن فاعلية الأشياء ، التي يعد الشكل تعبيرا عنها ، فاننا لا نمنى تلك المنشآت المادية التي تشرف اليوم بفاعليتها ، وانما نمنى أيضا تلك المجموعة الواسعة من الأشياء السحرية التي كان الانسان البدائي يرى فيها أرقى شكل من أشكال الفاعلية • وقد أشرنا من قبل الى أن الانسان ، هذا الكائن المتنج الذي يغير الطبيعة ، يعد مساحرا ، وكيف أنه عندما اكتشف أهمية الكبرى للتماثل والمحاكاة والتحكم في الطبيعة عن طريق العمل ، وعن طريق الأدوات وإرادة الانسان ، ظهر لديه الميل للمبالغة في الإمكانات المباشرة لسيطرته على الطبيعة ، مما دفعه

(\*) من أوضح الأمثلة واقربها اليها ، مجموعة مبانى دوسر في سقارة •

الى القيام بمحاولة جريئة للتأثير على الواقع باستخدام الوسائل السحرية . ويقول جورج طومسون في كتابه « أخيل وأثينا » ان السحر البدائي يقوم على الفكرة القائلة بأن التحكم فى الواقع ممكن عن طريق خلق صورة وهمية للتحكم فيه . ولكن لما كان السحر يتطلب القيام بعمل محدد ، فقد تضمن فكرة جوهرية هى ادراك أن العالم الخارجى يمكن أن يتغير بتأثير الموقف الذاتى للانسان ازامه وتجد مثلاً أن الصيادين الذين تجد الطقوس التمثيلية الصامتة قوامهم وتنظم صفوفهم ، يصبحون فى الواقع أقدر على الصيد مما كانوا قبل القيام بطقوسهم تلك .

وقد ذكر طومسون فى دراسته لنشأة الطوطمية وتطورها أن الحيوان الطوطمى كان فى البداية هو الحيوان الذى تمتد عليه القبيلة فى غذائها ، ويظهر ذلك من حقائق متعددة من بينها انه من المفروض على زعيم قبيلة « والابى » فى استراليا أن يأكل قدراً من لحم الحيوان الطوطمى فى الاحتفال بتسميه زعيماً ، أى أنه ينبغي أن « يجتوى » ذلك الحيوان . وكان الانسان البدائي عندما يتغذى بنبات أو يلحم أحد الحيوانات يشعر بقدر من النشاط المتجدد وتدفق الحيوية . ولما كانت عمليات التمثيل الفذائى مجهولة لديه فقد افترض أن « قوة الحياة » الكامنة فى النبات أو الحيوان قد انتقلت اليه ، وأن حياته امتزجت بحياة فريسته ، وأن حياتهما مما ارتبطتا برابط واحد . وبذلك كان الانسان البدائي « مطابق » بين شخصه وبين الكائن الحى الذى تناوله عن طريق التمثيل الفذائى ، وهى مطابقة لم يكن يستطيع تفسيرها الا بالوسائل السحرية . ولكن عندما تقدمت وسائل الصيد وأصبح الحيوان المفضل لدى القبيلة نادراً أو اختفى كلية من المنطقة المحددة ، فرضت حناية هذا الحيوان بالتأبى ، وهى مجموعة من قواعد التحريم القاسية . وكانت الجماعة الإنسانية تنقسم الى عدة قبائل ، تخصص كل منها بمجالات محددة للصيد ، وكانت المواد الفنايية والحيوانات التى تصاد وغيرها توزع بينها ، وفرض على كل قبيلة

أن تمتع عن أكل أحد الحيوانات أو النباتات التي كانت من قبل جزءاً من غذائها ، حتى تضمن القبائل الأخرى أيضاً غذاءها . وبذلك أصبح هناك حيوان أو نبات محدد منحصرما على كل قبيلة ، وأنا هي خرقت قانون التحريم فانها تعرض حياة الجماعة كلها للخطر ، لأن وجود الكائنات البشرية كان مرتبطاً ارتباطاً مباشراً بغذائها ومع تطور الاتاجية واكتشاف موارد جديدة للطعام ، فقد الطوالم والتابو معناهما الاقتصادى الأصلى ، غير أن الشكل كان قد تأصل بحيث فرض الابقاء عليه ، بل وأضفى عليه الى حد ما مضمون جديد . وأصبحت قواعد الطوالم والتابو قواعد سحرية للمحافظة على البناء التقليدى للمجتمع ، يحمى القبائل وملكيته الاجتماعية ، وبالتالي ينظم أيضاً علاقاتها الجنسية .

وقد يكون لهذه النظرية جاذبيتها ، وإن كنت أميل الى الاعتقاد بأنه كان للطوالم والتابو مضزى جنسى الى جانب المضزى الاقتصادى منذ البداية . ويدعو لى أن من مميزات الجماعة البدائية أنها تنظر الى الجنس والطعام والعمل ككل مترابط تمثل فيه الحياة ذاتها ، الحياة التى لم تميز بعد جوانبها نتيجة لتقسيم العمل . وهناك عدد ضخم من الطقوس التى تدفع الى الاعتقاد بأن الانسان البدائى كان يرى أن «التفاعل» مع العالم الخارجى و « التفاعل » بين الجنسين و « التفاعل » المادى المتمثل فى العمل ، كانت تتداخل كلها فى عملية حيوية واحدة . ونجد فى الطقوس المتبعة لدى جميع القبائل البدائية فى الاختفال بإعلان بلوغ الأحداث وضمهم الى الجماعة - الى « جسد » الجماعة الضخم - أن الخبرة الجنسية تخدم الى الأحداث مع خبرة العمل الرئيسية فى نفس الوقت .

لقد تحدثنا عن تطور الطوالم والتابو لأن عددا كبيرا من الأشكال نشأ من هذين المعتقدين السحريين ، ولأنا نرى فيها مصدرا رئيسيا

من مصادر الفن • فنحن لا نستطيع أن نفهم كثيراً من الظواهر إلا إذا أدركنا أن الإنسان البدائي كان يطابق بين نفسه وبين ما يأكله من حيوان أو نبات ، أى بين نفسه وبين الطبيعة ذاتها ، والا إذا أدركنا الأهمية التى كان الإنسان البدائي يعلقها على الشكل وعلى تماثل الأشكال • وقد أكد الدارسون هذه الحقيقة المرة بعد المرة • واني أورد هنا فقرة من كتابات « الأب ويتيوس » وان كنت أختلف معه اختلافاً جوهرياً فى التسامح التى ينتهى إليها • يقول :

« ان أسلوب الإنسان البدائي فى التفكير - وهو أسلوب ملموس يتجه الى الأشياء فى كلياتها ، ولا يلجأ أبداً الى التجريد أو الأشياء المجردة ، ولا يميل أبداً الى دراسة التفاصيل أو ايلانها ما تستحقه من أهمية - هذا الأسلوب جعله لا يوجه اهتماماً كبيراً للطبيعة الداخلية للأشياء بل يرى أن النصر الحاسم هو ظاهرها ، هو شكلها ، هو ما تراه العين منها • فهو يعتقد أن كل ما له نفس الشكل له أيضاً نفس الجوهر ، »

ولا شك أن ويتيوس يتقص من قدرة الكائنات البشرية العاملة على التجريد ، فالعمل يدفع بالناس الى التجريد بقوة غالبية • ولكن ويتيوس يصيب عندما يقول : ان الإنسان البدائي أخفى على الشكل أهمية قصوى •

### الكهف السحري :

وينبئ لنا عند هذا الحد أن تناقض سؤالاً كبيراً ما يثار ، اذ يقال : اذا كان شكل المنتجات الانسانية يمثل الخبرة الاجتماعية المركزة ، كيف يمكن أن نفسر الرسوم الرائعة التى عثر عليها فى كهوف العصر الحجري الوسيط ، وهى أعمال فنية تستحق الإعجاب أنتجها مجتمع شديد التخلف ويقال لنا : ان فى وسعنا أن نتصور أن الفائدة والاستخدام هما الجوهر الذى حدد شكل الأدوات أو الأواني أو المساكن ، ولكننا

عندما نواجه رسوم العصر الحجري التي نجدها في أفريقيا أو اسكتلندا أو جنوب أوروبا ، ألا يكون من الضروري أن تتصور أن قوة غامضة ميتافيزيقية خلقت ، أو الهاما مقدسا ، أو حنسا داخليا ، أو فكرة هي التي دفعت الانسان البدائي في ذلك الحين ومكنته من انتاج تلك الأعمال الفنية ؟

وسأخذ أساسا للمناقشة كهف « الأخوة الثلاثة » الذي اكتشفه الكونت بييجوان ، وهو الكهف الذي وجدت على جدرانها رسوم للحيوانات ، وكذلك رسم « الساحر » الشهير الذي يضع على وجهه قناعا يمثل رأس حيوان . وقد كتبت عن هذا الكهف كتابات عديدة . ولا يصح أحدا أن ينكر أن البقرة المرسومة على صخور ذلك الكهف المظلم قد رسمت بنائية ومقدرة ، ولا أن الساحر التوج فوقها والتكر في زى أيل ، يترك أثرا عميقا في النفس . غير أن هناك الى جانب هذه الأعمال القائمة على الملاحظة الدقيقة والقيمة للحيوانات ، رسوما حاطية أخرى أضحت منها بكثير وأقل قيمة . ولا يمكن لأى رغبة تملكنا فى الاصباب بكل ما هو بدائي أن تمنعنا من رؤية ضعف أدائها . وهذه نقطة لا بد من تأكيدها ، إذ أن بعض الدارسين يميلون الى رؤية مس شيطاني من « البقرية » فى كافة الأجناس البدائية ، وهى « عبقرية » قددها فى رأيهم الانسان المتحضر . بيد أن الحقيقة ان انسان العصر الحجري الوسيط أنتج أعمالا فنية كثيرة فجأة الى جانب بضع أعمال قليلة رائية .

وربما كان من المفيد أن نقارن هذه الرسوم برسوم الأطفال . ف لدى الأطفال أيضا نجد الى جانب التخطيطات غير المصقولة والتشويشات الصارخة ، حالات يملك فيها الطفل أحيانا قدرة مذهلة على الاحساس بشكل العالم الخارجى وهيبته ، كما نجد ثقة باهرة فى تصوير الحيوان والأشياء ، وهى تذكرنا كلها بفنون ما قبل التاريخ . وربما كان لذلك صلة بتضارة عقل الطفل وبأن كل انطباع يتلقاه يكون بيذا لا يزال عن

تأثير أى وعى بالتقيدات والمواضعات الاجتماعية ، اذ لا يرى الطفل غير جزء ضئيل من العالم ، ولكنه يراه مكثفا غير أننا لا يجوز أن نحجر مثل هذه المقارنات الا بحذر ، اذ أن انسان ما قبل التاريخ كان يعيش فى عالم يختلف اختلافاً بينا عن عالم الطفل المحضر ، ومهما بلغ طفل القرن العشرين من سذاجة ونظرة مباشرة فإنه متأثر الى حد كبير بتركيب مجتمع مقدر • والحيوان فى نظره مثلاً يعنى شيئاً مختلفاً تماماً عما كان يعنيه لدى صيادى البصر الحجري الوسيط •

وقبل أن تتناول بالدراسة مجال الخبرة المنعكس فى رسوم الكهوف، ينبغى أن ندرك أن تلك الأعمال كانت تتويجا أو نتيجة لعملية طويلة من التطور الفنى • وقد سبقتها أعمال فنية من نوع أشد بدائية ، لا تبدو أن تكون كتلا كنية من الطين يفرد عليها جلد حيوان حتى يبدو كأنه حيوان حى ، وبذلك تتجنب الجماعة انتقام الكائنات الأخرى من نفس النوع • وقد كتب « ليو فروينبوس » ، وهو رجل دقيق الملاحظة ولكن قدرته على تكوين النظريات موضع شك ، كتب يقول :

« إن الكونت ييجوان قد اكتشف بالاشتراك مع ن • كاستريت كهفا بالقرب من مونتبان فى هوت جارون • وفى نهاية أحد الممرات وجد نفسه داخل قاعة يقوم فى وسطها تمثال لحيوان مصنوع من الطين • وقد صنع التمثال بطريقة بدائية لا توجه أى اهتمام للتفاصيل ، بل تصور الحيوان منحني الى الأمام وساقاه الأماميتان مفتوحتان ، وأهم ما يميزه أنه بلا رأس • والتمثال كله مصنوع بغير عناية وكأنه من تلك التماثيل التى يصنعها الأطفال من الثلج أثناء الشتاء • غير أنه لم يكن فى الوسم تفسير عدم وجود الرأس بالاهمال وحده • • والتمثال كله فى خطوطه العامة ، وبالتشكيل الخاص للساقين وللكفل المستدير المرتفع القسوى يوحى بأنه تمثال دب ، بل لقد وجد بالفعل فيما بعد رأس دب بين الساقين الأماميتين • »



كما كتب فوربينوس أيضا يقول ، وكان في هذه المرة يتحدث عن  
قبيلة كولوبالي الأفريقية :

« اذا حدث أن اغتال أسد أو نمر أحد الرجال ، فإن الجماعة تقيم  
حفلا تضحية وتقتل الأسد أو النمر . وهى تخصص عند ذلك مكانا بين  
الأدغال يطلق عليه اسم مولى كورنياما ، وهو يتألف من حاجز دائرى من  
النباتات الشوكية ، يوضع فى وسطه تمثال من الطين لوحتن بلا رأس .  
ثم ينزع جلد الأسد أو النمر السريع بحيث يبقى الجلد والجمجمة معا .  
ويشد الجلد والرأس فوق التمثال الطينى . ثم يحيط كافة المقاتلين بالسور  
الثابت بحيث يكون التمثال فى داخله والصيادون يرقصون خارجه .  
وفى نفس الوقت يجرى دفن جسم الوحش » .

ومن الواضح أن تلك الكتل من الطين التى كان يد عليها جلد  
الحيوان كانت أول أعمال تشكيلية فى تاريخ الانسان . ولم يكن ثمة  
ما يجمعها بما نسميه الفن اليوم . ولم يكن لها من هدف غير استرضاء  
عالم الحيوان ، أى محاولة السيطرة على الواقع عن طريق تمثال . ولكن  
ما ان بدأ الناس فى صنع حيوانات كهذه لتحقيق أغراض كهذه ، حتى  
بدأ هذا النوع من الانتاج - كغيره من الأنواع - فى التطور والتقدم نحو  
الاتقان . وكان من الجوهرى لأسباب سحرية أن يأتى التمثال أقرب  
ما يكون شها بالاصل . بل كان المقصود به أن يحقق نوعا من التوافق  
بين التمثال والمثال . وقد أمكن تحقيق هذا التوافق أول الأمر عن طريق  
جلد الحيوان السريع ، ولكن عندما بدأ صنع التماثيل بنهر الجلد ورأس  
الحيوان الحقيقى ( وربما كان ذلك من أجل الانتاج الواسع ) أصبح  
التشابه الى أكبر حد ممكن ضرورة يتطلبها السحر . ويمكن أن تتصور  
أن الجلد والرأس قد استبدلا بدم الحيوان . فالانسان البدائى ، فى فهمه  
السحرى ، لم يكن يقبل فقط قانون الاستماتة بالجزء عن الكل ، أى

القدرة على التحكم فى الكائن بالحصول على جزء منه ، بل كان يرى أيضا أن الدم هو جوهر الحياة الحقيقى • وكانت هناك حقائق عديدة تؤيد هذا الاعتقاد • ويكفى أن نذكر من بينها حقيقتين : فقبيلة الصيادين الأفريقيين المتوطنة فى كردفان تمتد أنها تحقق السيطرة الكاملة على فريستها اذا سب الصياد دم الحيوانات المصيدة فى قرون سحرى • وكسب فرونيوس عن احتفالات البلوغ التى تقيمها تلك القبائل يقول :

« يجرى فى بداية الحفل أو فى أثنائه ذبح ظبى أو غزال وينزع أحد قرونيه ، ثم يسأله هذا القرن بدم الغزال المذبوح • ويمكن أن تستخدم قرون البقر كما تستخدم قرون الغزالان • وقد رسمت رسوم الكهوف بدم الغزالان المذبوحة » •

وعن طريق الدم ، وعن طريق التشابه مع الاصل ، تصبح الرسوم «مطابقة» لثماذجها ، فاذا أضيف الى ذلك رسم جربة موجهة الى النقطة التى يريد المرء أن يطمئن الحيوان فيها ، فتدندن يقتصدون أن الحيوان سيقول لا محالة ، وأن الصيد ناجح بالتأكيد • ونحن نجد حزايا كهذه فى رسوم الأبقار فى كهف « الأخوة الثلاثة » • ولكن كيف نفسر التشابه المذهل بين الرسم والحيوان ذاته ؟

إن ذلك التشابه كان ضرورة سحرية • وصياد الصخر الحجري الذى كان يربق فريسته ببقطة كاملة ، كان قادرا على الحكم على مدى التشابه بدقة ، وكلما زاد الرسم قربا من الحيوان الأصلى زاد اعتقاده الصياد بقدرته وتأثيره • ولذا تمتد أننا لا نصدو الصواب اذا قلنا ان الأنماط نمت بالتدريج ، تماما كما حدث فى انتاج الأدوات ، وان الفنان الذى كان يسلم فى الكهف لم يكن يعمل بحرية كاملة ، بل كان المتوقع

منه أن يستخدم أكثر الأشكال المعروفة فاعلية ، أى تلك الأشكال الأكثر  
تراباً من الأصل . وما نطلق عليه اسم الأسلوب ما هو فى آخر الأمر غير  
استخدام الأشكال المقبولة والمتعارف عليها . وذلك بالإضافة الى أن رجل  
العصر الحجري لم يكن مجرد مراقب يقف لفريسته ، بل كان لا بد له  
للتنجاح فى صيده أن يبذل جهداً خاصاً لاييجاد التوافق بين شخصه  
وصيده . وما نطلق عليه اسم الرؤيا الداخلية الفنية ما هو الا تاج فرعى  
لهذه « المطابقة الذاتية » ذات الأهداف العملية . وكان على الصياد أن  
يقلد فريسته فى رقصات الصيد فيطلى جسده بجلد الحيوان ويقلد حر كاته  
وسكناته واحدة بعد أخرى ، مثلاً به الى حد يصعب أن تصوره اليوم .  
ويجب أن نذكر فى آخر الأمر أن الحد الفاصل بين عالم الانسان وعالم  
الحيوان لم يكن واضحاً بدقة فى عقل انسان ما قبل التاريخ ، فقد كان  
الانسان يشكل جزءاً من عالم الحيوان من جوانب كثيرة ، ولم يكن يتزع  
نفسه من هذا العالم الا ببطء شديد . وقد كتب عالما الأثروبولوجيا  
كلاش و هيلبورن قولان :

« ان ارضاع النساء لهناء الحيوان كان من العادات المنتشرة بين  
الشعوب البدائية . ويدعو كأن أولئك البدائيين لم يكونوا يشعرون برفعة  
الانسان بل يحسون بأنهم حيوانات بين الحيوانات ... وكما تمنح المرأة  
من سكان استراليا الأصليين تديها لأنواع من الجراء - ويروى يونج فى  
هذا الصدد أنه عرف حالات قتل فيها الأب طفله الوليد حتى يقدم للأم  
زوجاً من الجراء الصغيرة لترضعه - وان نساء بولينيزيا كثيراً ما يرضعن  
الكلاب . وذكر ثيوداث نفس الشيء منسوبا الى نساء الهند فى كندا .  
وذكر رينى أن الأمهات فى هاواى كن يمنحن أئدامن لأطفالهن وكذلك  
للجراء والحنازير الصغيرة . وعرف أيضاً أن الحنازير ترضع أئدما نساء  
قبائل بابوا فى ماكنبرج الجديدة ، وقبائل الماورى فى نيوزيلندا . كما أن

نساء كثير من القبائل الهندية فى أمريكا الجنوبية يرضعن القروود والثعالب  
والفزلان وغيرها • •

عندما أصبح الانسان صيادا افتتحت فجأة هوة مملوءة بالدم بين عالم  
الانسان وعالم الحيوان • أصبح الانسان عند ذلك قاتلا للحيوان ، رغم أنه  
لا يزال فيه أسلافه وأقاربه • لقد دمر وحدة الحياة ، ورغم أنه حاول  
المرّة بعد المرّة أن يمدح نفسه عن طيبة جريمته بالتظاهر بأنه عندما يأكل  
الحيوان الصريع قائما « يحتويه » فحسب ، وأن الحيوان بذلك يواصل  
الحياة داخل الجسد الانسانى ، فقد كان مع ذلك يخشى انتقام الحيوانات  
التي كانت أسلافا له وإخوة • ان المرأة ترضع الحيوان والرجل يقتله •  
وبذلك نشأ لدى كثير من قبائل الصيادين الاعتقاد بوجود رابطة غامضة  
بين نساءهم وقرائهم ، بكل ما يمكن أن تتضمنه عقيدة كهذه من مخاوف  
وتناقضات • ولا يد من الاهتمام بهذا كله اذا أردنا أن نفهم الأهمية  
الكبرى التي علقها انسان العصر الحجري على رسوم الحيوان ، والتوتر  
الشديد الذي كان السحرة يعملون في ظله للسيطرة على الطبيعة بجمل  
رسومهم أشبه ما تكون بالأسل الذي ينقلون عنه • لم تكن المسألة بأى  
حال مسألة متعة الخلق الفنى ، بل كان الأمر أكثر عمقا ، وأكثر خطورة ،  
بل وأدعى الى الرعب ، كان أمر حياة أو موت ، أمر وجود الجماعة  
بأبهرها أو عدم وجودها • انهم يصورون الساحر كما رأينا متوجا فوق  
رسوم الأبقار ، ويصورونه يرتديا قناعا حيوانيا يحدق في كل من يدخل  
الكهف بين ضخمة مفرقة • واذا لم نخدعنا جميع الظواهر فان كهف  
« الأخوة الثلاثة » كان مكانا تجري فيه احتفالات البلوغ التي يعلن فيها  
قبول الأحداث أفرادا فى كيان القبيلة ، وكان يتم فى هذه الاحتفالات نقل  
خبرات الأتاج ( الصيد ) والحجرات الجنسية ، وجميع التسواعد  
والالتزامات التي وضعتها الجماعة ، الى الصغار بقسوة ووضوح وبشكل  
قاطع ، مصحونة بأنواع من العذاب يقصد بها ألا ينساها المرء مدى الحياة •

وبذلك يتحد أعضاء القبيلة الصغار بكيان القبيلة الخالد ، بالسلف الأول الذى يعيش من جيل الى جيل ، والذى كانوا يعتقدون فى حالات كثيرة أن له تكويناً جنسياً مزدوجاً . ويتحدث فروينينوس عن هذه الاحتفالات بين قبائل محابى بأفريقيا فيقول :

« لم يكن يسمح للصغار بالتمتع الجنسية أو بالاشتراك فى صيد الحيوانات الكبيرة قبل إقامة الاحتفال ببلوغهم . وهم يأخذونهم الى الأدغال لإقامة تلك الحفلات ، حيث تنظم حلقات الرقص وتندق الطبول وتنوع الأصوات حتى يذهب الفتيان فى حالة أشبه بالنيبوة . وفى لحظة قمة الانفعال يظهر نمر ( أو كائن أشبه بالنمر ) بحيث يكون مظهره مرعباً . ويكاد الفتيان يلفظون أنفاسهم رعباً . ويهاجم الكائن الفتيان ويصيدهم بجراح فى أعضائهم الجنسية فى بعض الأحيان ، بحيث تبقى فيهم آثاره مدى الحياة . . . ثم تتبع ذلك عدة أيام يطلق فيها النساء للسهوات . وخلال تلك الأيام يجرى أعداد بنس قرون الأبقار ، التى يصعب لها منذ ذلك الحين مغزى سحرى بالغ الأهمية لدى الصيادين ، ويحتفلون بها حتى مماتهم . وهم يصوبون فى تلك القرون دم الحيوانات التى يقتلونهم . ولا يسمح للنساء أبداً بلمس تلك القرون : والا فإن الحيوانات النسيبة تتحول الى نساء رائعات الحسن ، يضطر الصياد الى الاستسلام لهن رغماً عنه ، وعند ذلك يتقمن منه انتقام الدم » .

وفى قبائل أخرى يجلس الفتيان فى كهف فى الجبل حيث يطلب منهم أن يصوروا رسوماً على الجدران ، وتطغى تلك الرسوم بدم غزال مذبوح . ويبدو أن إحدى خصيتي كل فتى كانت تهتك عند ذلك .

إن الرابطة الوثيقة بين أنواع البحر المتصلة بالصيد وأنواعه المتصلة بالجنس تظهر فى مئات الصور المماثلة . فالفرسة والمرأة يتدبجان ماءً . ويبدو أن أول المحرمات كان تحريم الاتصال الجنسي أثناء الحيض والحمل . فالمرأة فى كل من هاتين الحالتين تمتد نجاسة ومقدسة معاً ، كاتنا يثير التفرز

وان يكن « مباركا » ، وقد أشار جورج طومسون الى أن المرأة الحائض أو الحامل كانت تلتفح جسدها في معظم أنحاء العالم بالخاء الحمراء حتى تبعد الرجال عنها وتزيد خصوصيتها . وفي كثير من حفلات الزواج توضع علامة حمراء على جبهة المرأة . وفي اليونان القديمة كانت المرأة التي وضعت طفلها لتوها تعد نجسة ككل من تصفك أى دم آخر او تلمس جسدا ميتا . وبذلك ارتبط الميلاد والموت ، فالمرأة التي تدمى تمنى الموت ، والمرأة الحامل تمنى تجديد الحياة .

وهناك عادة سائدة بين قبائل الصيادين تقضى بأنه قبل أن ينطلق الرجال الى الصيد تقوم النساء بالرقص ويخلق جو من الاثارة الجنسية ، لكن لا يجوز للصيادين أن يضاجعوا النساء عند ذلك بل يكون عليهم أن يشبعوا ثورتهم الجنسية بقتل الحيوانات . وذكر فريزر أن هنود نوتكاساوند كانوا يضطرون الى الامتناع عن كل ممارسة جنسية خلال الأسبوع الذى يجرى فيه صيد الحوت الكبير . واذا فشل أحد الزعماء فى صيد الحوت فان رجال قبيلته يقتضون منه بدعوى خرقه لقواعد العفة . وقد ارتبط التطابق بين المرأة والقرية ، الى حد ما ، بدايات الصراع بين الجنسين ، وهو الصراع الذى يمكن أن يوصف بأنه أول صراع طبقي فى التاريخ ، بيد أنه يرجع من ناحية أخرى الى الأسلوب القديم فى رؤية جميع الأشياء المتشابهة متطابقة . وقد أشار « باخوفن » الى أن الصيادين فى عصر ما قبل التاريخ كانوا يفرسون حربة فى الأرض خارج كوخهم أو كهفهم عندما يضاجعون نسائهم ، وكانت تلك الحربة رمزا لعضو الذكورة . وكتب « ويتبوس » عن رقصات قبائل الزوج يقول :

« فى تصور كل رجل ، وهو التصور الذى يطابق بينه وبين الجماعة ، أن الحرية التى يحملها فى يده ليست حرية عادية وانما هى عضو الذكورة ذاته ، وأن الحفرة التى أمامه ليست حفرة عادية انما هى تجسيد حى

لنصو الأنوثة • ويؤكد كل رجل اقتناعه لدى الآخرين بالكشف عن  
تورته الجنسية •

لقد اندمج الفعل الجنسي وطعن الفريسة في خيال الإنسان البدائي ،  
واندمج ادعاء المرأة وادعاء الحيوان ، وأصبحت هذه عناصر متماثلة أو  
متطابقة من عناصر دورة الحياة ، ولا شك في أن ذلك الجو الذي تسوده  
الشااعر الجنسية أثر أيضا على الساحر الذي قام بتصوير رسوم الحيوان  
على حوائط كهف احتفالات البلوغ •

وأدى ذلك كله الى الاعتقاد ، الذي نجده دائما بين القبائل البدائية  
المتعمدة على الصيد ، بأن نظرة الحيوان ساعة موته نظرة ينبنى الجذر منها  
وأن تلك النظرة تؤثر في الأعضاء الجنسية قبل غيرها ، وتقضى على خصوبة  
من توجه اليه •

كتب « فروينوس » يقول :

« ان الاستيلاء على الجزء يتبع السيطرة على الكل • وليست هناك  
ضرورة لأن يتم الاستيلاء في شكل الاستحواذ الفعلي باليدين ، فقد يتم  
ذلك عن طريق السدأ أو الصياح ، ويتم بالأخص بنظرة من العين •  
والنظرة هي أشدها شراً • والعين التي يطلقها الموت تير في نفوسهم  
الفرع • »

ان عين الكائن الحي ، أداة التور ورمأة الواقع ، هي المجال الذي  
تكشف الحياة فيه عن نفسها بصورة مكثفة • وعين الإنسان التي ترى الى  
بميد تشع بقوة الإرادة • ويكشف الإنسان عن قوة ارادته ازاء آخر بأن  
يتقلب عليه بالتحديق بالعين • ويرى الصياد في عين الحيوان المحتضر عتاب  
الطبيعة للقاتل ، محطم الوحدة • في حين تستمر الوحدة الطيعة في المرأة  
واحية الميلاد ، ونصدر الفناء : وبذلك يندمج الحيوان المحتضر في المرأة  
ويصبحان شيئا واحدا ، وتمتص الحياة القاهية لنفسها من الأعضاء الجنسية

وهي أعضاء الحياة ذاتها • وينبغي لنا أن نبقى في أذهاننا هذه الأفكار المتداخلة في مجموعها حتى نفهم لوحة الساحر في الكهف والنظرة الخطيرة المفزعة التي يوجهها لكل من يدخله •

فإذا أردنا أن نلخص نقول : ان كهف « الأخوة الثلاثة » كان مكانا سحريا ، اذا لم نخدعنا الطواهر ، تجرى فيه طقوس البلوغ • وكان على ساحر القبيلة ومساعديه أن ينعوا بهذا الكهف ، ويمكن أن نقول : انهم كانوا « الفنانين » الذين أتجوا الرسوم السحرية • وكان من واجهم أن يجعلوا تلك الرسوم شبيهة بالواقع ، وكلما زاد الشبه بينها وبين الواقع زادت فاعليتها • وقد تلقى هؤلاء الفنانون من أسلافهم مجموعة من الأشكال التقليدية ، من « الأنماط » التي احتفظوا بها نظرا لشدة شبهها بالواقع ، أي أنهم ورثوا « أسلوبا » تقليديا ، وبذلك لم يكونوا مضطرين إلى الاعتماد على « بصيرة » مبهمة •

ولعل هذه الفقرة من كتاب هيرت كون « نشأة الانسان » تؤيد هذا الرأي :

« لا يمكن أن يكون ثمة شك في أن الرسوم التي عثر عليها في اسكندناوه أيضا قد رسمت لتحقيق أغراض سحرية • فالسحرة هم متجوها • وما زال سحرة قبائل لاب نختي هذا اليوم يصورون رسوما شبيهة بها وينس أسلوبها • وقد وجدت فريدريكا دي لاجونا في جنوب غربي ألاسكا ، في منطقة معروفة باسم مدخل كوب ، وكذلك في جزر مجموعة كودياك ، رسوما صورها الاسكيمو شديدة الشبه بأعمال القروش الفاترة في المراحل المتأخرة من المجموعة الاسكندنافية • فنجد فيها رجالا وأسماكا وكلاب بحر وأيائل مرسومة بأسلوب التبسيط • وكانت قبائل الاسكيمو لا تزال تعيش في أماكن قريبة ، واستطاعت أن تدل المستكشفة على الشخص الذي قام بتصوير الرسوم ، وقد تبين أن الرسام هو ساحر القبيلة • وعندما سألت المستكشفة عن السبب الذي يدفع السحرة إلى



تصوير رسوم كنتك ، قيل لها انها تشكل جزءا من طقوس الصيد السرية ، وانها تمويذة تلقى على الحيوانات . فالساحر والصيدون يكتسبون قوة ازاء الفريسة عن طريق تلك الرسوم ... ومن الواضح أن السحرة يشكلون « مدارس فنية مختلفة » كما كان الحال فى العصر الجليدى ، اذ نجد أحيانا نفس اليد التى رسمت فى أماكن مختلفة ، .

وكان من الأمور التى ساعدت السحرة مساعدة كبيرة أن «التطابق» بين هذه الرسوم وبين الأصل - ذلك الاندماج الجماعى بين الذات والموضوع - كان تطابقا حسيما . وكان جو-الانتماء الجنسية الجماعية يؤدى الى زيادة هذا «التطابق» ، ولعل حالة من النشوة الجنسية الجماعية كانت تسبق بدء العمل الفعلى . وأخيرا فلذا ذكرنا أن اهتمام الصياد البدائي كان يتركز كله على الفريسة - لا على سمات محددة أو مميزة لحيوان بذاته بل على السمات الجوهرية للتنوع الذى يخرج لصيده ، أى بعبارة أخرى أن ما يمتيه هو الخطوط العامة للحيوان لا تفاصيل مظهره - لوصلنا فيما اعتقد الى تفسير ملائم للأعمال الفنية المتبقية من العصر الحجري . وانى لأدرك تماما أنى أحاول إعادة تصوير الظروف والعمليات التى لا تتوفر لدينا بشأنها مواد كثيرة . ومن المحتمل جدا أن أكون قد نسبت بعض العوامل الجوهرية ، أو فسرت الوقائع تفسيراً خاطئاً . لكن ما أردت أن أبينه هو أننا لسنا فى حاجة الى أى افتراضات صوفية أو ميتافيزيقية من أجل فهم أصول الأشكال الفنية المبكرة ( ومن ثم أشكالها التالية ) . وذلك ما دفعنى الى هذه الاطالة التيسية فى دراسة مثال واحد .

### الشوق للمنبع :

ان الأشكال ، ما ان تستقر وتعتبر ، وتقل من جيل الى جيل ، « ويصدق » عليها بالضى الدقيق لهذه الكلمة ، حتى تصبح لها طبيعة محافظة مفرقة فى المحافظة . وحتى بعد أن ينشئ المغزى السحري الذى

نشأت منه في البداية في أغلب الأحوال ، يبقى الناس متشبثين بها يطلبهم  
ازدحامها التوقير والاحترام . وما زالت كافة أشكال الكلمة والرقص  
والتصوير وغيرها مما كان له في يوم من الأيام مغزى سحري واجتماعي ،  
ما زالت باقية في فنون المجتمعات المتقدمة المتطورة . فالقانون الاجتماعي  
السحري لا يتراجع الا بالتدريج وببطء شديد ، ليتحول الى قانون جالي .  
وكان لا بد دائما من مضمون اجتماعي جديد حتى يمكن تحطيم الأشكال  
القديمة ، من ناحية ، وتعديلها من ناحية أخرى ، وحتى تظهر الى  
الوجود أشكال جديدة . ولم يصحح في وسع الفرد أن يفصل بقوة عن  
الكورس الذي عرفته الجماعة القديمة - بقواعد حركاته المحددة بكل  
دقة ، وبأشكال الفناء والحديث فيه ؛ وهي القواعد والأشكال التي تنظمها  
العوامل السحرية - الا في مجتمع طبقي متقدم نسبيا مثل المجتمع الأثيني  
أيام حربه مع فارس . فمعد ذلك تحولت طقوس التضحية الى تصوير  
للأحداث الاجتماعية الجديدة ، حتى اختفى النصر الديني والجماعي تماما  
ليحل محله النصر الفردي الذي يتسم بأنه أكثر انسانية وحرية . ولولا  
الصراع بين الشخصية ( التي تطورت نتيجة للاتاج السلمي وللتجارة )  
وبين الطبقة المتأثرة بالمالكة للأرض ( سواء كانت طبقة مدينية أم دينية )  
لما أمكن للفنون البصرية أن تجدد الشجاعة على التخلف من الأشكال  
التي نشأت أصلا لحدمة أغراض سحرية ، ولما تمكنت من توجيه  
اهتمامها الى الانسان الفرد . وقد أدى ذلك الصراع الى نشأة الشعر  
الغنائي الجديد الذي أدخل العناصر الانسانية والذاتية على الترانيم  
السحرية والصلوات الجماعية والابتهالات الى الآلهة أو الى الموتى . وبذلك  
سكبت خمر جديدة في الدنان القديمة ، وتطلب الأمر وقتا طويلا حتى  
يجد المحتوى الجديد أشكالا جديدة للتصير . فنحن نرى اذن أن للأشكال  
الفنية اتجاهها محافظا بوجه عام ، وأنها تقاوم التغيير باستمرار . ونمة  
أشكال باقية حتى اليوم لا تزال تحمل آثار الروابط والالتزامات التي  
ميزت الجماعة الانسانية القديمة . ولا ينطبق ذلك على شكل الرواية

« المفتوح » ، ولا يكاد ينطبق على المسرحية الحديثة ، ولكنه ينطبق الى حد ما على الفنون البصرية ، وينطبق أتم الانطباق على الموسيقى والشعر الثنائي . لقد اختفت الوظيفة المسرحية للفن منذ أمد بعيد ، وتلاصحت أشكاله مع الأوضاع والمطالب الاجتماعية الجديدة بعد صراع طويل . لكن بقية من السحر القديم لصور ما قبل التاريخ ما زالت عالقة بالشعر الحديث والموسيقى الجديدة .

وثمة صلة بين هذا الاتجاه وبين العودة المتعمدة الى كل ما هو قديم أو أسطوري أو « بدائي » في كثير من اتجاه الفن الحديث والحركات الفنية التي صاحبته . ان الطابع المحير المبهم الذي تتصف به السلعة في النظام الرأسمالي ، بل وتتصف به دنيا الآلات والمعدات الاجتماعية والاقتصادية والتكنيكية التي يقف الفنان غريبا عنها غربة كاملة ، والتخصص الدقيق الضيق والتميز الواضح الذي يمد من سمات العصر البرجوازي المتأخر ، كلها تبعث لدى الفنان شوقا غامرا للعودة الى « المنبع » ، توفا الى وحدة وثيقة تكون كاملة في حد ذاتها . ان الفنان لا يطمشون الى ما يجدونه سهلا ميسورا ، بل يتجهون نحو التفرد والعودة ، نحو بدائية ترفض تملق الخواص . وقد تبعت فن الانطباعين الحسى ، والذي جعل العالم الى ضوء ولون وجو ، حركة مضادة ، ترفض السطح المصقول ، وتسمى الى الوصول الى التركيب الداخلى للأشياء وتبحث عن العنصر الثابت فيها لا عن اللحظة العابرة . وأصبح الهدف هو تركيز الشكل ، وأصبح هدف انتاج الفنان أو الروائي هو تحريك الناس تحريكا « مباشرا » ، كما تفعل الموسيقى ويفعل الشعر ، ويتم ذلك من خلال الشكل أكثر مما يتم من خلال الموضوع .

وهكذا تضافرت عوامل متباينة لمضاعفة قوة النزوع الرومانسي للعودة الى « المنبع » . وبنا أصبحت نجد في الشعر الثنائي الحديث اتجاهين متعارضين : أحدهما يرمى الى تركيب القصيدة بشكل واع

تماماً ، بعيد كل البعد عن أى « سحر » ، والآخر تتمثل فيه الرغبة فى العودة الى المنبع ، والتخلص من المعانى الاصطلاحية للكلمات والبيارات ، وإعادة تضارة الشباب اليها ، وتجديد المعنى السحرى الذى نسى منذ أمد بعيد . وقد عبر أراجون عن ذلك فى واحدة من أجمل قصائده اذ يقول :

« انى أستخدم الكلمات لأقول أشياء آيلة ، وأقولها بطريقة آيلة أشبه بتساقط الثلج عندما ينحدر من السماء . أستخدم كلمات غير مصقولة كلك التى تقرأها فى الصحف ، وأتحدث بها كما يتحدث الناس . ثم فجأة نحس كما لو كان قرش قد وقع على أرض الطريق ، فيجعلنا نمود القهقري ونسترد خطانا ، وكأن صوته صدى غير واع للمساء تجبنائها ، كأنه كلمة قلت بالصدفة ، كلمة لن تجدى ... واذا أنا تحدثت عن الطيور ، وعن التحولات البطيئة التى تمر بها الأشياء ، وعن شهر أغسطس الذى يتوارى بين الزهور ، واذا تحدثت عن الرياح ، وعن الورد ، فان موسيقى حديثى تنكسر وتحول الى نجيب » .

ان الشاعر تؤذيه الكلمة التى تنقل من يد الى يد كأنها قطعة النقد الصغيرة ، الا أنها تسقط فجأة على الأرض محدثة رتينا ، فهى لم تعد قطعة عملة بل مجرد قطعة معدن ، ورتينها يثير فى النفس انفعالات دفنت منذ أمد طويل تحت أعباء اللغة المتداولة فى حياة كل يوم . ان الكلمة التى تستخدم فى قصيدة لا يكون لها معناها الموضوعى وحده بل يكون لها أيضا معنى أعمق ، معنى سحرى . ان انفعال الانسان البدائى الذى يبعد صنع الأشياء بمجرد ذكر اسمها ، وبذلك يسيطر عليها ، ما زال باقيا فى البشر . وكثير من الكلمات التى تستخدم فى القصائد تبدو كما لو كانت نابعة مباشرة من « المنبع » ، وتحدث أثرها كأنما هى تقال لأول مرة فى هذا المكان وهذه اللحظة . فى هذا السياق المحدد ، بهذا المعنى المحدد . فالكلمة فى القصيدة هى كلمة غضة ، تظيفة ، لم تمس ، وكأنما قد تبلورت فيها على التو قطعة من الحقيقة الحقة . وهناك أناس مخلصون ممن

يشغلون بالهن النافعة ، يروون في الشعر الغنائي شيئاً من الطفولة ، ولذا يروونه غير مجد ، لأنه لا يقتصر على التصوير الواضحة بل يلجأ إلى السحر ، ولأنه يتعامل في الكلمات ، ولأنه يستخدم لغة بعيدة عن التصوير المألوفة في زماننا . بل إن الشك يساورهم في أن لغة الشاعر ليست لغة « سوية » على الإطلاق كاللغة التي تستخدم للتواصل المألوف بين الناس . ولا ريب في أن لذلك الشك ما يبرره . فقد أحس كل شاعر بالرغبة في أن يخلق لغة جديدة تماماً ، لغة تملك القدرة على التعبير المباشر ، أو أحس بالرغبة في العودة إلى « المنبع » إلى أعماق لغة قديمة ، لم يلها الاستعمال ، لها قوة سحرية . وقد أضاف معظم الشعراء الغنائيين العظام إلى اللغة كلمات جديدة لم يسمع بها أحد من قبل ، أو اكتشفوا كلمات منسية أو أضفوا على الكلمات المألوفة والشائعة معنى جديداً وأصيلاً . وثمة ارتباط وثيق بين هذه الرغبة وبين محاولة كثير من الشعراء المحدثين استخدام التصوير الدارجة والرواية الفنية في قصائدهم ، وينطبق هذا على بريخت الذي استصفى لفته من لهجة «أوجزبرج» التي نشأ فيها ، ومن اللغة الألمانية المستخدمة في انجيل لوتر ، ومن لغة المواويل التي تلتقي في الأسواق ، وغيرها من التابع .

إن التعبير عن تجربة ذاتية بلغة تبلغ من الذاتية حد الاعتماد عن كافة المواضع الاصطلاحية ، وحدا يجعل كل اتصال مع الآخرين أمراً مستحيلاً ، ليكون أمراً مخالفاً لوظيفة الفن . فالتجربة التي يمر بها إنسان واحد ويجد أنه يصعب التعبير عنها حقاً ، تبقى رغم ذلك تجربة إنسانية وهي بالتالي - ومهما بلغت من الذاتية - تجربة اجتماعية ( بل إن العزلة المتطرفة التي تميز الفنانين اليوم هي تجربة اجتماعية يعرفها الكثيرون ) . فالشاعر هو المستكشف في ميدان التجارب الإنسانية ، وهو يتبع للآخرين فرصة التعرف على تلك التجارب من خلاله - مكتشفة ومعبراً عنها بعد الفناء - بحيث تصبح وكأنها خبرتهم الذاتية وبحيث يتمثلونها .

عندما اكتشف بودلير نفمة التوحد السائدة في المدن الحديثة ، لم يترتب على ذلك « سرعان وجفة جديدة في العالم » فحسب ، بل وضرب أيضا وتر لم يلبث أن تردد في ملايين العقول التي كانت تشعر به حتى ذلك الحين شعورا غير واع . ويستخدم الشاعر في احداث هذا الرنين وسائل اللغة المتاحة ، لكنه يستخدمها بطريقة تجعل كل كلمة تكتسب معنى جديدا . وتشأ هذه الجدة من جدلية اللغة ، من التفاعل بين الكلمات داخل القصيدة ، ومن أن كل كلمة لا تقبل محتوى فحسب بل يمكن أن يقال انها محتوية في ذاتها ، انها حقيقة قائمة بذاتها . ان لكل كلمة في القصيدة ، ككل ذرة في البلورة ، مكانها . وذلك ما يحدد شكل القصيدة وبناءها . واذا أجرى في مواضع بعض الكلمات تغيير قد يبدو ضئيلا أو غير جوهري ، فإن كل أثر للقصيدة يمكن أن يضع ، وبنائها وشكلها يمكن أن يتحطما ، وكيانها المتبلور يمكن أن يتحول الى كتلة لا شكل لها .

#### عالم الشعر ولفته :

كانت القصيدة في العصر الكلاسيكي أداة للتصير بأكثر الوسائل جمالا وقوة عن فكرة أو انفعال . وكان الشعر أشبه بالديكان ، كأنه محل طرزي للغة ، يقدم الملائس المطلوبة حسب المقاس لأي فكرة أو عاطفة . ولتأمل ما هذه الرقة الواهمة لدى الكساندر بوب :

« أين الانسان القادر على تقديم التمتع ، والذي يسمعه أن يعلم غيرة ، لكنه لا يتألى على التعليم ؟ الانسان الذي وهب سلامة الذوق ومع ذلك لا يتعصب لرأيه ، والذي يملك المعرفة بالكتب والناس ما ، حديثه سخي وروحه خالصة من الغرور ، عقله راجح ومع ذلك يؤثر التناهد على الآخرين ؟ » .

أو فلتأمل هذه التبرة الخطابة البليغة في أغنية الصباح لراسين :

« فلتوجه بالناء الى صاح النور ، حتى اليوم الذى تنهى فيه بأمره  
أيامنا ، ولينقض آخر فجر لنا فى حمده ، ولينب فى نهار ليس له مساء  
أو صباح » •

وفى غمار هذا المشهد الكلاسيكى يظهر فجأة الموال السيمى الحزين .  
ويكون ظهوره أشبه بثورة للفلاحين تأخرت عن زمانها ، واتخذت شكل  
الشعر الفنائى ، نابعة من الناس الذين تزعت الرأسمالية أملاكهم فى العهد  
الأول لجمع وحوس الأموال • وفى عام ١٧٦٥ جمع « الأسقف بيرسى »  
أول مجموعة من هذه الماويل • وكان « جراى » و « ماكفرسون » من  
قبله قد لفتا الأنظار الى الشعر القديم والأغانى القديمة • وكان جراى من  
المعجبين بالدقة والوضوح اللذين يميزان الشعر الخطابى الذى كان «بوب»  
من أقطابه ، لكنه كان يعتقد فى الوقت ذاته أن تركيز الاهتمام الابداعى  
فى اتجاه واحد ، وتطور القدرة على النقد فى نفس الاتجاه ، وما سماه  
« الحيوية والقلق المدلل » لذلك العصر المغالى فى الرقة ، كان يعتقد أن  
تلك هى الدلائل الأولى على انحلال « الفنون الرائعة التى تتبع من الخيال » •  
وتنادى بدلا من ذلك « بالفردوس القوطى » و « الحلمة السحرية المنطلقة »  
و « الخيال الوحشى » وتحدث عن « الهارمونية الباهرة العميقة للكلمات  
والإيقاعات » ، وقال انها جميعا تتبع من مخيلات الناس الذين « ألفوا  
التلال الجرداء الباردة فى اسكوتلندا منذ مئات السنين » ، وهى صفات  
تتظر من يعيدها الى الحياة •

لقد غزت القسرية المدينة • ولم يكن ذلك عن طريق الفلاحين  
التساء الذين انقطعوا عن طبقتهم وتحولوا الى « صمالك » فحصب ، بل  
وغزتها أيضا عن طريق الأغاني الخيالية والماويل الزاخرة بالجهل الأسود  
والايمان بالخوارق • وعندما وصل الى باريس «ريستيف دولا بريتون» ،  
وهو ابن فلاح ، كتب ولهم فون هامبولت عن روايته « سيبو نيكولا »  
يقول انها « أصدق كتاب ظهر على الإطلاق » • وهو لم يحمل معه مجرد

تحدى العامة للطبقات الحاكمة ، بل حمل أيضا تلك المشاعر الحسية  
القوية ، والايمان بالخرافات ، والتزعة الصوفية ، والغضب الأسود المميز  
للريف الذي انحدر منه . وكذلك جويا ، وهو من أبناء الفلاحين أيضا ،  
كان متاعه جرابا حافلا بالجن والسحرة ، وقد أقرغه فجأة ، فى نوبة من  
الحسد المجنون ، على رموس الدوقات والتيلات اللاتى كن يكثرن من  
التاء عليه .

وأمد السخط الرومانسى على حكم الارستقراطية والكثيسة الى  
اللفة ذاتها . وأخذت ايقاعات التورة تتردد من وراء الحديث عن رحلات  
السحرة ، وزيجبات الجان ، وقرع نواقيس الكنائس فى منتصف الليالى .  
وكان الدفاع عن الخرافة ضد الايمان بالملم يخفى تحديا للنبله المثقفين .  
لقد فتحت القبور القديمة على مصاريحها فى بداية هذا العهد الجديد .  
وكتب « جوفريد أوجست بيرجر » أغنية « لينور » التى تجمع كافة  
عناصر الدم وضوء القمر وأنفاس حوش الكثيسة الخفى المخيف :

« انتبعت الأجنحة محدنة دويا ، وفوق القبور انطلقت مسرعة ،  
ولمت أحجار القبور شاحبة فى ضوء القمر .. » .

وكتب بيرجر « دفقة قلب » عن الشعر الضمى ، طالب فيها بضرورة  
استكشاف «خيال الشعب وحساسيته» ، حتى يمكن « للمصا السحرية للملاحم  
الطبيعة » أن تجعل كل شئ فى حالة « غليان واضطراب » . وقال : ان  
الطبيعة « خصصت مجال الخيال والشعور للشعر والشعراء » ، أما مجال  
المقل والحكمة فلهما أناس آخرون ، أناس يهتمون بفن صوغ القريض » .  
لقد حظمت اللغة القوانين الكلاسيكية وانتهت نحو اللاوعى والناصر  
الوحشية حتى تشبع ادراكا جديدا غافلا بالقلق . ولم تمد الأفكار تتجلبب  
بالشعر . ولم تمد الرشاقة أو الحكمة من صفات الشعر التى تثير الاعجاب .  
وانما أصبحت الصور تابع وتلاحق وكأنها تجرى فى حلم مخيف بعيد  
عن النطق . ان « الغليان والاضطراب » وانطلاق الخيال أوقعت الفوضى



فى قواعد الكلاسيكية • ولم يفقد الشعر الفنائى بعد ذلك أبدا • العاصا  
الصحريه • التى وضعتها الرومانسية فى يده •

ولم يكن بين المعاصرين من استجاب لهذا الميلاد الجديد للشعر  
كاستجابة جوته الشاب الذى تعرف على الفن القوطى والأغانى الشعبية  
لأول مرة وهو يدرس العلم فى استراسبورج • وفى هذه القصيدة المبكرة  
من قصائده • نجد الصور متعددة متلاحقة • لا يفصل بينها غير إيقاع  
ركوب الجبل :

• كان قلبى يندق ... فلتسارع بالركوب !

وتحقق الأمر قبل أن يتم التفكير فيه •

كان المساء قد بدأ يلف الأرض ويضمها • والليل قد تعلق فوق  
الجبال • وشجرة السنديان كالمعلق المعلق • قفب مغلفة بالضباب حيث  
كانت الظلمة - بمائة عين - تحدد من بين الأشجار •

ان • أنا • الشاعر تندمج مع الطبيعة فى ارتباط أشبه بالأحلام • فى  
إيمان شاعرى بوحدة الوجود • وتبدو الطبيعة وكأن لها غرائز حياة  
شيطانية يتردد صوتها فى اللغة الشعرية • وتمثل هذا الاتحاد الجديد بين  
الإنسان والطبيعة فى اتحاد جديد بين الشموخ واللغة • ذلك الاتحاد الذى  
أدركه وردن ورت أدراكا سحريا عندما قال :

• كما يظهر الحبر الضخم أحيانا وكأنه يرقد جاثما فوق قمة التل  
الجرداء • ويهيج كل من يراه كيف وصل الى هناك • ومتى • حتى انه  
ليبدو كما لو كان له عقل وحواس • كأنه حيوان بجري زحف الى  
الأمام • وجلس يستريح على دعامة من الصخر والرمال • ليستدق  
بالشمس • كذلك بدأ هذا الإنسان • لا هو حتى تبلى ولا هو نيت تبلى •  
بل ولا هو نائم ... إنما هو شيخ طالعن فى السن • •

وكثيرا ما صور الاتحاد مع الطبيعة على أنه بذاته الاتحاد الجنسي Union Mystica ، أى اتحاد الإنسان المدنى الذى لم يعد قادرا على ممارسة الشاعر الدينية الساذجة ، مع كائن باهر ولكنه مخيف فى الوقت ذاته . وبذلك وجدت الاستجابة « للانفعالات الخالصة » - التى رأى فيها ستاندال السمة الرئيسية للعصر الرومانسى - تعبيرا عنها فى ذلك الشعور بالاتحاد مع الطبيعة ، وفى الشاعر الجنسية ، وفى « الأنا » المتفردة للشاعر . ان لغة الانفعال ، لا لغة التأمل الهادئ الصافى - وهى لغة قلقه ، متوترة ، كثيرا ما تكون عنيفة ، وتكون دائما فردية - كانت تلائم العصر البرجوازى الفردى الجديد .

وكان الرومانسيون ينظرون الى الطبيعة على أنها وحش جميل ، خطر ولكنه مفر ، كما نجدها فى قصائد جوته « ملك أشجار الدردار » و « صياد السمك » وكما نجدها فى أحلام الموت الشهوانية لدى الرومانسين الألمان أمثال نوفاليس وكلايست ، وكما نجدها فى الصور المثيرة والارتباطات المحيرة لشعر بليك . ونجد هذه العناصر الرومانسية جميعا متجسدة فى قصيدة كيتس السحرية « السيدة الجميلة القاسية » La Belle Dame Sans Merci فبعد سقوط الكلاسيكية أصبح الشعر مزيجا من الشوق للعودة الى « المنبع » ، والتوق الى البصرة « النقية » للموال والأغنية الشعبية ، والفاتية المتطرفة ، والفردية ، ونقاء اللغة الرامى الى ايجاد تناسب كامل بين الفكرة وفنية القصيدة . وتعد قصيدة كيتس نموذجا كاملا لهذا المزيج . واذا كان الموال الشعبى يضى قبل كل شئ بالفكرة ، فإن الفكرة هنا لا تبدو أن تكون رمزا للتجربة الذاتية ، محركا لاحساس الشاعر الرومانسى بأنه ينوى ، وبأن قدره يلتهمه :

آه ماذا يؤلمك أيها الفارس المدمج بالسلاح ، يا من تمنى وحيدا ،  
شاحبا الى غير وجهة . ان الأعشاب قد ذبلت فى البحيرة ، ولم تد  
ثم طيور تننى .

آه ماذا يؤلمك أيها الفارس المدجج بالسلاح ، يا من تمنى بانسا  
محزونا ، ان مخازن الطيور قد امتلأت ، والحصاد قد تم .

ان هذين القطعين اللذين يبدأ كل منهما بصيغة ألم ، ثم يجدان  
حتى ليدو كأن الشاعر توقفت أنفاسه فلم يعد يستطيع الشكوى ، يوحيان  
بأن نهاية القصيدة تقترب . ان الأبيات التي تزخر بالشاعر في البداية ،  
وكأنها الجهود اليائسة الأخيرة لاسنان تهرر مصيره ، تأخذ في التمر  
والاضطراب ، ثم تغضى الى تلك الغائبة اللاهثة اليائسة التي تمثل في  
خمس كلمات قصار ، ووزنها المكسور أشبه بخمس قطع من الجليد توضع  
بعضها فوق بعض : « ... ولم تعد ثم طيور تقى » . ثم تتردد مرة  
أخرى الصيحة الحارة التي يبدأ بها القطع الثاني ، ثم يسود الماضي  
فيختفها . البرد والوحشة ، يختفها المصير الذي لا فرار منه والشجن ،  
فان « ... الحصاد قد تم » .

وهنا تبدأ الاستارة السحرية . في البداية لا نجد غير ذكريات  
مبهمة للجزيئات ، والتفاصيل الخفيفة غير الترابط : زهرة الزنبق على  
الجبين ، والوردة الذابلة على الحد ، والارتباطات الحائلة المضطربة بالأعشاب  
الذائبة . ثم يعزف فجأة نغم آخر ، فالناتية المذبذبة التي تحدث في الفراغ  
تخلو مكانها للرواية الموضوعية في الموالم الشمسي الملحمي . غير أن  
الأبيات التفسمة الطلقة مثل : « كان شعرها مرسلا وخطواتها خفيفة ،  
تقاطعها أبيات قاسية منذرة كقوله : « وعيناها متوحشتان » . وهو بيت يدفع  
بالقصيدة كلها الى البداية مرة أخرى ، يقطع تدفقها ، ويوحى بالأساة .  
ان العيون الحزينة المتوحشة للسيدة الحسناء القاسية تحدث مطلة من وراء  
هدهو التدوير والمرعى ، ومن وراء الصل البرى وندى البلوى .

وكان الموقف الرومانسي من الطبيعة متناقضا . فبعد أن خابت الآمال  
التي علقتها الناس على الثورة السياسية والثورة الصناعية ، ازداد الاحساس  
بالجانب المدمر في الطبيعة ، الجانب الذي يمتص دماء البشر ، ويقتلهم .

وأصبحت فينوس تصور وكأنها شيطانة مريدة ، وديانا كأنها صياد يسمى وراه الدم . كان ذلك انكاسا لسوء ظن الرومانسيين بالمجتمع ، فالسيدة الحسنة القاسية تحدد في وجه الشاعر بعيني ميدوزا . وقمها الذى يمتص منه دم الحياة هو قم الموت . وفى ذلك الحين كتب شيلي عن رأس ميدوزا يقول :

« ان ما فيها من روعة وجمال تحنطها حالة مقدسة . وعلى شفاهها وجفونها مسحة من الرقة كأنها الظل الخفيف ، تنبع من ورائها - ملتفة ، متوهجة ، مدممة - آلام الرعب والموت » . . . .

وتجد نفس الاحساس فى قصيدة « ابيسكيدون Epipsychidion » ، وهى القصيدة التى تعد نموذجا لأغنيات الحب الرومانسى :

أيها القمر المثل من وراء السحب ! أيها الشكل الحى بين  
الأموات !

أيها النجم المعلق فوق العاصفة ! يا لك من رائع ، وبهى ، وغيف !  
ان الطبيعة نفسها أصبحت جزءا من تلك العشقة الخرافية ، من هيلين التى خلقها السحر الأسود . وصور رونسو لوحات كهذه فى كف الطبيعة . كما استدعى « فاوست » جوته شبح هيلين من العالم السفلى . واستمع هاينى الى اجابة الأشباح :

« لقد دعوتى من القبر بارادتك الساحرية ، وبعت فى الحياة بوهج رغبتك ، ولم يعد فى وسبك الآن أن تطفى الوهج . اضغطى شفتيك الى شفتى ، فأغلس الكاتات البشرية مقدسة . سوف أمتص روحك لأن الموتى لا يشبعون » .

ان حلما داخل الحلم يسبق القطة القاتلة فى قصيدة كيتس :

« وها هي تهددني لأنام • وها أنا أحلم • وآه أيها الحزن اشهد ،  
آخر حلم أتبع لي ، عند سفح التل البارد .... »

ان الصيحة المفروقة « آه ، أيها الحزن اشهد » تحطم المرأة التي  
خرجت منها فتاة الأحلام ، وتتبق من الظلمة الأستباح التي بقيت مخفية  
حتى ذلك الحين • ومنها يعرف الحالم أنه واحد من كثير ، واحد من  
جماعة كبيرة من العشاق الشهوانيين ، هم مع ذلك عشاق خالدين ، واحد  
من ذلك الطابور الشهير المتحوس الذي يضم جوفري روديل ، وتانهاوزر ،  
وترستان ، ولانسلوت ، وهنري الثاني :

« لقد رأيت ملوكا وأمرأء تلو وجوههم الصفرة ، ورأيت مقاتلين  
يكسوهم الشحوب كأنه الموت • وهم يصبحون : ان السيدة الجميلة  
القاسية ، قد كبلك بالأغلال ! »

وانك لن تجد مثل هذا الشعر المحمل بالمعاني الشعرية الا في لغة  
كالانجليزية مهيأة بطبيعتها لقول الشعر • فاليتان الأولان اللذان يحملان  
صورا صامتة لا يصدر عنها صوت ، تعقبهما صيحة غامضة صادرة من  
جوف الظلام • ثم مرة أخرى يتان بصوران الرؤيا الصامتة كأنها  
الأحلام :

رأيت شغافهم الجافة في ضوء النسخ

فأفرة ، منفرة ، مرتدة

ان الفزع الثاني ، وكثافة المشاعر في عبارة « ان السيدة الجميلة  
القاسية قد كبلك بالأغلال » ليس لها مثل • ثم تأتي اليقظة • تعود نهاية  
القصيدة الى بدايتها • تدعنا القصيدة تواجه الواقع الذاتي ، الذي لم تكن  
الأحداث الموضوعية المروية ازاءه أكثر من صفحات في كتاب مصور ، يقلبها  
المرء في حلم • ويكرر ستاندال في كتابه « حياة هنري برونار » أكثر من  
عشر مرات ، أن الذائرة أشبه بالرسوم التي تبدو على الحوائط المتداعية -

ذراع هنا ، ورأس هناك ، وقطعة أخرى في مكان ما - ولذا فإنه لا يصف  
«أشياء» وإنما يصف تأثيرها عليه في تابع من الصور اللامعة التي تضع  
الرابطة بينها في الظلام . وهذا الارتباط بين الصور والأصوات ، هذا  
الاحتواء للموضوعي في الذاتي ، هو أسلوب الشعر الرومانسى . وقد  
استمر الأمر كذلك حتى القرن العشرين عندما نشأت طريقة جديدة في  
الشعر الذاتي ، وبرزت كقيض واع للرومانسية .

وان قصيدة بودلير الرائعة « الرحلة Le voyage » ، تلتزم بنفس  
المبدأ الرومانسى القائم على الصور المترابطة . وإذا كنا في قصيدة كيتس  
نجد أن صورة السيدة الحناء تؤلفها « زهرة الزنبق بليلها لدى الحموم  
والرذاذ المنعب » ، كما تؤلفها « الورود الذابلة » ، فالتا لدى بودلير نجد  
العالم كله يتجسد من خلال عدد ضخم من الحرائط والأحتمام . ولكن  
ما أبعد الفرق بين خفة الأغنية الشعبية لدى كيتس والنفخامة الخطافية لدى  
بودلير ، بين العفوية الانجليزية والمنطق الفرنسى ! لقد كانت الكلاسيكية  
فى فرنسا أقوى بكثير مما كانت فى إنجلترا . فلم يكن فى فرنسا سادة  
ريفيون أو متدينون متصبون يقفون فى وجه اتجاه الملوك الى الحكم المطلق ،  
أو يحدون من سلطة الأكاديمية المستبعدة ، ولم يكن ثم اهتمام بالطبيعة ،  
ولا حدائق انجليزية هادئة تخفف من الهندسة القاسية للحدائق الفرنسية  
ذات الأسوار الدائسة المحصورة . وكانت اللغة الفرنسية ، اذا قورنت  
بالانجليزية أو الألمانية ، توشك أن تكون لغة ميتة ، غير قادرة على التعبير  
أو التحليق فى الخيال . ولم تدخل الرومانسية الى فرنسا عن طريق رقة  
وجدة كلب مثل وردز ووث بل عن طريق بلاغة وقصاحة كتاب من أمثال  
شاتوبريان . وعندما أراد ستاندال أن يتعد عن الأساليب الرئانة انتمس  
فى لغة القانون المدني . وقد اضطر بودلير ، وهو تلميذ فيكتور هيجو ،  
الى أن يكافح كفاحا شاقا حتى يتخلص من أسلوب أستاذه الرنان .

بل أكر من ذلك : ان جنود قصيدة كيتس تمتد الى الأغنية الشعبية ، والى اللازمة السحرية فى التراثيم والمواويل القديمة ، فى حين نجد قصيدة بودلير أشبه بخطاب يلقي من فوق المنصة ، أمام جمهور غير مرئى . والتقابل بين البيت الأول فى قصيدة كيتس وبينها الأخير أشبه باللازمة فى الأغنية الشعبية ، أما تكرار البيت فى بداية قصيدة بودلير ونهايتها فيذكرنا بافتتاح خطبة وختامها : ان كلمة « آه ! » فى بداية كل من المقطع الأول والأخير لقصيدة كيتس هى صيحة صادرة من القلب ، أما « آه ! » فى البيت الثالث من قصيدة بودلير فهى أداة خطابية للانتقال من الوصف للموسى الى الحديث فى قضايا عامة :

« آه ! كم يبدو العالم كبيرا فى ضوء الصباح ! وصغيرا فى ضوء  
الذاكرة ! » .

ان قصيدة بودلير لا تمتد كثيرا عن تراث رونسار أو هيجو ، الا أنه حطم الأوزان الكلاسيكية ، وذلك ما تطلبه الموضوع الجديد . وكان هذا التحطيم الذى تم بمقدرة فنية فائقة ، هذا التوقف المفاجئ ، وهذه المراوحة بين الفخامة والصدمات الحادة ، بين الوزن والنف ، هو « الارتجاف الجديدة » التى أدت الى تغيير لغة الشعر الفئاضى الفرنسى . وكان من السمات الرئيسية للرومانسية أنها حطمت البناء المرتب للغة الكلاسيكية ، وأدخلت وسائل جديدة وباهرة للجمع بين الكلمات والتأثير ولكننا اذا نظرنا من زاوية اللغة وحدها فسنجد أن الشعر الفرنسى انتظر حتى جاء رانبو فأدخل تلك الأصالة الوحشية التى أدخلها بليك فى إنجلترا وهلندرين وكلايست فى ألمانيا مع مطلع القرن التاسع عشر .

ان المقطع الثانى من قصيدة « الرحلة » واضح متين السبك بحيث كان يمكن أن يكتبه أحد الشعراء الكلاسيكيين . لكننا اذا تأملنا تركيبه وجدناه زاخرا بالذاتية الصاخبة ، وبغض من المشاعر المتناقضة ، وباتصارات للايقاع على الأوزان :

« ذات صباح سوف نفرق، قلوبنا حافلة بالشوق وبالقلق وبالرغبات  
المرّة ، ولكننا ننقى فى طريقنا تآرجح مع إيقاع الأمواج ، نلقى بكياتنا  
غير المتماهى فى أحضان البحار المتناهية ... » .

وهذا البيت الأخير الذى يمتد كأنه قوس قزح فوق المحيط ، طامحا  
نحو الأسمار النهائية ، تلك التميرات العظيمة عن الشوق والاختفاق ، عن  
الانطلاق الى المجهول والصودة الى عالم لا يتغير أبدا ، عن السأم الذى  
يمتص كل انفعال والموت الذى يطل برأسه فى نهاية كل شئ . كما لو كان  
هو الأمل الوحيد . إن الشوق الى اللانهاية - وهو الشوق الأكبر  
للرومانسين - لا يشبع أبدا ، والعالم التهاى لا يلقى غير اللنة والرفض  
على أنه « واحة للرعب فى صحراء من السأم » . ان قصيدة « الرحلة »  
توشك أن تكون تلخيصا غائيا للرومانسية بأسرها ، ابتداء من «فاوست»  
جسوته « وشيلد هارولد » بايرون حتى أحلام الموت الشهوانية لدى  
نوفاليس وكلايست وتيرفال وكولريديج وشيل . غير أن الرغبة فى الموت  
لدى بودلير تكتسب نغمة جديدة من التحدى المستهتر . فهى لم تعد  
العودة التسلية الى الرحم ، كما نجدتها فى أشعودة المساء لنوفاليس :

« انى أمسك ذاهبا عائدا . وفى يوم من الأيام سيتحول الألم كله  
الى نزوة شهوانية . وبعد قليل أتحور وأرقد نملا بين يدي الحب ...  
وأحس بموجة الموت المجددة للقولى ... » .

ان الشوق الى القضاء الذى يعد من مميزات الرومانسية الثملة  
بالموت ، قد تحول على يدي بودلير الى شوق الى شئ جديد . لم يعد  
شوقا الى السلام الخالد بل الى القلق الذى لا ينتهى . ويزخر انتاج هذا  
الشاعر « التحل » بفرحة التجديد والاكتشاف وتغزو الآفاق الجديدة  
الطريفة ، والموت عنده هو « القائد القديم » : لكن أحشويرش ، ذلك  
الملاح العجوز ، ذلك الهولندى الطائر ، لم يعد يسعى الى الخلاص  
والتكفير ، بل أصبح على العكس رمزا للانطلاق الى المجهول . ان القائد



القديم الذى طال انتظاره بقلق ( حتى ليحس المرء بجو أرسفة الوانى  
والكتلة المزدهنة من الناس والصواري والأشعة ثم السكون المفاجئ  
والساحة الممتدة من اللون الأزرق التى يقترب الرجل المعجوز إليها  
عبرها ) يلقى ترحيا حارا وكأنه صديق حميم :

« أيها الموت ، أيها القائد القديم ، لقد حان الوقت ! فلترفع  
المرسة . ان هذه الأرض تبث فينا السأم . أيها الموت ، فلنضض معا ! »

وقلما نجد تمييزاً أبغى من هذا عن الرغبة فى الفرار من الحياة ،  
من الحواء المفرع والسأم الذى يتسم به الحاضر . ويبدو أن الموت يتردد ،  
فهو لا يفرى شاعرنا شأنه فى كثير من كتابات الرومانسيين ، بل الشاعر  
هو التلهف على الذهاب ، هو الذى يسمى لاغراء الموت :

« فلتشع السماء والبحر بالسواد ، وليكن كل منهما فى لون الداد  
الأسود ، فقلوبنا التى تعرفنا تشع بالضياء ، ولتلق إلينا بسمومك حتى  
تريح نفوسنا ! » .

ووصل أخيرا الى ذروة التوصل ، الى تلك « الأنا » الرومانسية ، الى  
العقل الشجاع الذى يشعر أنه يستحق على الفناء ، وأنه أقوى من العالم  
المحيط به ، والذى يتبأ لنفسه بالخلود لأنه لا يمكن أن يشيع ، ولأنه  
أشد حرارة حتى من القلب :

« ان هذه النار تشتعل فى عقولنا وتحرينا بالقفر الى أعماق الهوة ،  
ولتكن جنة أو نارا ، فماذا يهم ؟ فلتنطلق الى أعماق المجهول حتى نثر  
على الجديد ! » .

ويتهى كثير من قصائد الشعراء الرومانسيين التى تفسرها روح  
التبليم بنفحة رقيقة ، فهذا ما نجد مثلا فى قصيدة « اكتاب » لكولريدج :  
« أيها الروح الرقيقة التى تهود خطاها قوة عليا ، أيها السيدة

المزينة ، أيتها الصديقة التى اخترتها من كل قلبى ، فلتكن السماء رفيقة  
بك ، ولتسمى دائما ، دائما .. »

أو قصيدة « أوريليد Orplid ، لموريك Mörike :  
« أيها الملوك ، يا ساجنى أنفسكم ، فلتركوا أمام أشخاصكم  
المقدسة » .

أما أسلوب بودلير فى جبل البيت الأخير ذروة مدوية ، فإنه ليس  
مجرد أسلوب خطائى . فلن نجد فى الشعر المالى غير أبيات قليلة لها  
قوة بيته هذا عندما يقول : فلتنطلق الى أعماق المجهول حتى نثر على  
الجديد ! . فالجديد هنا يخرج مطلا برأسه من هوة المجهول كأنه صخرة  
عريضة عميقة ، كأنه تاج لمود هائل منفرد يخرج من أرض لا قرار لها  
ليرفع قبة السماء عند شروق الشمس . وتردد فى هذه الأبيات أغناس  
« الانفصال الحالى » الرومانسية التى لا تعرف قانونا ولا أخلاقا ، « جنة  
أو نار ، ماذا يهم ؟ » .

ان تردد بودلير بين الانفصال والسأم ، بين المفارقة والحمول ، هى  
انعكاس للتناقض الأساسى فى العصر البرجوازى . فنحن نقرأ فى البيان  
الشيوعى :

« ان التطور الثورى المستمر فى الإنتاج ، والتحمل الذى لا يتنهى  
فى الأوضاع الاجتماعية جميعا ، وعدم الاطمئنان الدائم والقلق المتصل ،  
تميز العصر البرجوازى عن العصور السابقة . ان جميع العلاقات الثابتة  
المستقرة ، بما يتبعها من آراء ومعتقدات عتيقة وبالية ، تتداعى وتهار ،  
والآراء والمعتقدات الجديدة لا تلبث أن تسيخ قبل أن تتجمد . وكل ما كان  
مستقرا وثابتا ينوب وينوى ، كل ما كان مقدما يصبح مدنا . . . » .

جنة أو نار ، ماذا يهم ! ان الرحلة الى الجديد قد بدأت ، ولكن  
الموت فاتنها !

ان قصيدة « الرحلة » ، من ناحية المحتوى والشكل واللفظ ، هي قصيدة لا تقال الا عند بلوغ نقطة تحول اجتماعي . فأنفاس الانحلال تنهب على العالم البرجوازي ، والخواء يحرق من خلال الثروة ، والسأم من خلال الانفعال . فما العمل ؟ هل يبقى المرء في مكانه أم ينطلق الى المجهول ؟ هل يبقى ساكنا أم يتخبط في خطوه الى الأمام ؟ ان بودلير الرومانسي يدعو الى الموت ، وبودلير الثوري يطالب باتتصار الجديد على العلم . ان بودلير ، من خلال الفكرة والشكل واللفظ في شعره ، يستجيب استجابة ذاتية لوضع اجتماعي محدد .

### الموسيقى :

تواجهنا مسألة الشكل والمحتوى في الموسيقى - وهي أشد الفنون تجريداً وشكلية - بمدد كبير من الصعوبات . فمحتوى الموسيقى يمكن أن ينقل لنا بوسائل شديدة التباين ، كما أن الخط الفاصل بين المحتوى والشكل لا يكاد يظهر . بحيث كان الرأي الذي يتمسك برفض التفسير الاجتماعي أقوى ما يكون دائماً في هذا المجال . والعصر البرجوازي المتأخر يناصب التفسير الاجتماعي للفنون أشد العداء ، لكن هذا العداء يبلغ أقصاه في مجال الموسيقى ويستند الى ما يبدو أنه حجج قوية .

وأورد هنا بعض الملاحظات التي كتبها ايجور سترافنسكي عن بيتهوفن ، وهي تصلح لأن تكون نموذجا للأراء التي تتردد في هذا الصدد . يقول :

« ان الآلة الموسيقية هي التي تلهمه وتحدد اتجاه أفكاره الموسيقية ... ولكن هل وجه ذلك الصدد الكبير من الفلاسفة والأخلاقين بل وعلماء الاجتماع الذين كتبوا عن بيتهوفن اهتمامهم الى موسيقاه حقا ؟ لكم يبدو أمرا ليس ذا غناء أن تكون السيفونية الثالثة قد كتبت بروح من بوناپرت الجمهوري . أو من الامبراطور نابليون ! ان الموسيقى وحدها هي

التي تهم ... ان رجال الأدب قد احتكروا لأنفسهم تفسير أعمال  
بيتهوفن ، وينبغي أن ينزع منهم هذا الاحتكار . فذلك الأعمال ليست  
ملكاً لهم بل هي ملك من اعتادوا ألا يسموا في الموسيقى غير الموسيقى  
... وفي مقطوعات البيانو التي وضعها بيتهوفن كانت نقطة بدايته هي  
البيانو نفسه . وفي سيمفونياته وافتتاحياته وموسيقى الفرقة التي وضعها  
تجد أن نقطة بدايته هي الآلات التي يعمل بها ... ولا أظن أنني أخطئ  
عندما أقول « ان الأعمال الضخمة التي اشتهر بها انما هي النتيجة المنطقية  
للطريقة التي يستخدم بها صوت الآلات الموسيقية » .

ولما كنت مجرد واحد من « رجال الأدب » فاني لن أحاول أن  
أشرح موسيقى بيتهوفن . ولا ريب في أن سترافنسكي على حق عندما  
يقول : اتنا لا يجوز أن ندرس آثار بيتهوفن من وجهة نظر اجتماعية  
خالصة ، بل ينبغي أن نفهمها « كموسيقى » . ولكن ما هي الموسيقى ؟  
هل هي مجرد نظم للأصوات ، أم هي شيء آخر الى جانب ذلك ؟ ان  
النقطة التي بدأ منها بيتهوفن هي الآلة الموسيقية ، لا الثورة الفرنسية .  
فأي تمايل غريب ! هل تنحصر كل مسرفة الموسيقى في آلات البيانو ،  
وهل لا يعرف شيئاً عن الثورات ؟ وهل معرفته بأحد الموضوعين ينفي  
معرفته بالآخر ؟ واذا كان من السخف أن نفسر موسيقى بيتهوفن بمطلفه  
على القويين ( لأن الانسان يمكن أن يكون يقوياً متحمساً وموسيقياً  
فاشلاً ) فانه ليكون سخفاً أشد أن نزع أن موسيقاه لا تتبع الا من معرفته  
بالآلات الموسيقية لا من الأحداث والأفكار السائدة في عصره .

والقول بأن الموسيقى تألف من أرقام مرتبة في ارتباطات متنوعة  
عديدة - وانها فن تجريدي وشكلي - أمر لا يقبل الجدل . ولكن هل  
لا تتجاوز ذلك ؟ هل تخلو الموسيقى من المحتوى لأنها غير موضوعية ؟ ان  
هيجل في كتابه « فلسفة الفن » يقدم لنا اجابة هامة :

« ان هذه المثالية فى الجمع بين المحتوى وشكل التعبير ، بمعنى الخلو من أى موضوع خارجى ، يصور الجانب الشكلى الخالص للموسيقى • ولا شك فى أن للموسيقى مضمونا ، الا أنه ليس كذلك المضمون الذى نمنه عندما نتحدث عن الفنون التشكيلية أو عن الشعر • ان ما يتقصا هو هذا التجسيد لموضوع خارج عنها ، سواء عينا بذلك الظواهر الخارجة الملموسة أو موضوعية الأفكار والصور الذهنية » •

وبعضى هيجل موضحا :

« عندما تتجج الموسيقى فى التعبير عن تلك المشاعر الروحية والأحاسيس السامية بوسائل حسية هى الأصوات والأنغام وصورها المتعددة ، عند ذلك فقط تحتل الموسيقى مكاتها كفن حقيقى ، بغض النظر عما اذا كان محتواها قد عبر عنه بطريقة مستقلة ومباشرة من خلال الألفاظ ، أو اذا كان قد تحقق انفصاليا عن طريق موسيقى الأنغام نفسها وارتباطاتها الهارمونية واتارها التنبية » •

ولا يمكن أن تفسر التغيرات المستمرة التى طرأت على أشكال التعبير الموسيقى عبر القرون ، ولا أن يفسر تطور الموسيقى ونموها خلال التاريخ ، بمجرد ظهور آلات جديدة أو بالتقدم فى المهارة الفنية للموسيقين • فاذا لم ندخل فى اعتبارنا سير التاريخ وأحداثه المتغيرة ، سنواجه ظواهر لا نجد لها تفسيرا ( بل ان استخدام بعض الآلات الموسيقية أو الامتناع عن استخدامها يرتبط الى حد ما بالأوضاع الاجتماعية والاعتبارات الأيدولوجية • نذكر مثلاً رفض اسباطة استخدام القيثارة الأثينية ذات العدد الأكبر من الأوتار • أو رفض المسيحية الاسكندرية استخدام آلات النقر الشرقية ، اذ كانت فى القرنين الثالث والرابع لاتسمح بنير استخدام الآلات الوترية الكلاسيكية ) • ولا شك فى أن بهوفن • استخدم أصوات الآلات الموسيقية • لاحداث التأثير الموسيقى المطلوب •

ولكن فيم استخدم تلك الأصوات ؟ يقول هيجل : ان من طبيعة الموسيقى « أن تضي روحا ... على الأصوات التي تنظم في إطار علاقة نغمية محددة ، وبذلك ترفع التعبير الى مستوى لا يمكن بلوغه الا عن طريق الفن ومن أجل الفن وحده » . ان هذا المنصر الذي يرتفع الى مستوى الصوت المنظم ، أى الى مستوى « المحتوى » الموسيقى ، هو التجربة التي يريد المؤلف الموسيقى أن ينقلها إلينا . وليست تجربة المؤلف الموسيقى تجربة موسيقية خالصة ، وانما هي أيضا تجربة شخصية واجتماعية ، تأثر بالفترة التاريخية التي يعيش فيها والتي تؤثر فيه بوسائل متعددة . ولا يجوز أن نقالي في تبسيط هذا الأثر الذي تحدثه البيئة التاريخية في المؤلف الموسيقى وأعماله بل ينبغي على العكس أن نعمل بحذر وبلا غرور لاكتشاف الطرق المختلفة التي يساير بها مضمون احدى القطع الموسيقية وشكلها الظروف السائدة في عصرها . أما « ألا نسمع في الموسيقى غير الموسيقى » وأن نستبعد ما « ارتفع » به المؤلف الموسيقى الى المستوى الموسيقى ، فاننا بذلك تقع في ابتذال صارخ لا يقل عن محاولة تحليل عمل موسيقى بأسباب اجتماعية بحتة ودون نظر الى مستواه أو شكله .

ماذا تضي عبارة سترافسكى الخطابية عندما يقول انه لا يهم ما اذا كان بيتهوفن عندما ألف مقطوعة « البطولة » متأثرا ببوناپرت الجمهورى أو بالامبراطور نابليون ؟ اذا كان سترافسكى يقصد أن الامبراطور نابليون ( أو أى ظاهرة أخرى أو حدث آخر يعمل ضد الثورة ) يمكن أن يلهم موسيقارا عظيما قطعة موسيقية عظيمة ، لكن قوله مفهوما ولما خطر لأحد أن يمارسه ، فليس ثمة من يزعم أن الثورة وحدها هي التي يمكن أن تلهم الأعمال العظيمة . ولكن اذا كانت التجربة الحاسمة « بالنسبة لبيتهوفن » هي الثورة الفرنسية - وليست الامبراطورية أو نظام ميترنخ - فلا شك في أن لذلك أهميته في فهم عمل بيتهوفن وشخصيته . ومهما يبلغ من عظمة المحتوى فانه لن يدفع موسيقارا ضئيلا

لتأليف موسيقى عظيمة - ولكن ماثير اعجابنا بيهتوفن ليس مجرد تحكمه  
فى التشكل بل وكذلك المحتوى الرائع للعصر الثورى •

ان محتوى الموسيقى ليس من الواضح كمحتوى الأدب أو الفنون  
البصرية • ولذا يمكن استخدام الموسيقى بسهولة كوسيلة لغل حدة  
الوعى • غير أن محتوى الموسيقى العظيمة ليس بعيدا عن التحديد الى  
درجة تسمح - اذا استخدمنا نفس المثال الذى استخدمه سترافسكى - بعدم  
الاهتمام بما اذا كان العامل الذى حدد ذلك المحتوى هو الثورة أم خيانة  
الثورة • واتنا نجد رأيا مشابها - رأيا يقول بأن الموسيقى لا تعبر الا عن  
مشاعر عامة غير محددة الباحث - لدى شوبنهاور اذ يقول :

« ولذا فان الموسيقى لا تعبر عن هذه البهجة بعينها أو عن ذلك  
الحزن بذاته ، أو عن ذلك الألم أو الفزع أو السرور أو المرح أو  
الأطمئنان ، وانما تعبر عن البهجة والحزن والألم والفزع والسرور  
والمرح والأطمئنان فى ذاتها ، فى شكل مجرد الى حد ما ، فى طبيعتها  
الأصلية ، بلا حواش ، وبالتالى بلا بواش » •

ومن ثم فلا يهم أن تكون البهجة المتمثلة فى قطعة من الموسيقى  
ناجمة من سرور أحد المضارين فى البورصة لكسب مبلغ من المال نتيجة  
لمضارباته ، أو فرحة طفل لرؤية شجرة عيد الميلاد ، أو ذلك الشعور  
بالرضا الذى يشعر به السكير لمراى زجاجة فارغة من الشمبانيا ، أو  
اطمئنان المناضل عندما تنتصر القضية التى يكافح من أجلها • انهم  
يفترضون أن الدافع الى البهجة وطبيعتها المحددة أمور ليست ذات بال ،  
فالموسيقى لا تستطيع أن تعبر عن البهجة الا بصورة مجردة ، بحيث يكون  
الفارق بين بهجة بيهتوفن وبهجة رجل مثل « ليهار » فارقا فى الدرجة  
وليس فى النوع • غير أن ميجل يرى غير ذلك عندما يكتب قائلا :

« ان تفسير الموسيقى من خلال الاحساس العاطفى الخالص بطبيعتها  
الأصلية ، والأثر الذى تركه الأصوات الموسيقية بحسبانها مجرد توافق

نسمى بجارى الحالة النفسية ... انما هو تفسير شديد العمومية وشديد التجريد ... ويوشك أن يصح تفسيرها خاليا من المعنى وتافها ... فاذا كانت إحدى الأغاني تثير مثلا احساس الجزن أو الأسى لفقد شيء فاننا سنسأل أنفسنا حتما ما هي طبيعة ما فقدناه ؟ ... ان الموسيقى لا توجه اهتمامها الرئيسى الى الشكل المجرد لأحاسيسنا بل تهتم بحياتها الداخلية التى تزداد امتلاء ، ويرتبط محتواها المحدد ارتباطا وثيقا بالطبيعة المحددة للانفعال المثار ، وبذلك فان أسلوب التعبير يؤثر ، أو ينبغي أن يؤثر ، بصور مختلفة تبعاً للطبيعة المتغيرة للمحتوى .

ان سترافسكى يريدنا أن نحكم على موسيقى بيتهوفن بشكلها وحده ، بـمجموع تأثيرها علينا « من حيث هي أصوات » ويقف شونهاور موقفاً مماثلاً وان يكن أكثر عمقا :

« اذا ألقينا نظرة على الموسيقى الآلية الخالصة ، سنجد أن سيمفونيات بيتهوفن تثير أكبر قدر من البلبلة ، فهي مرتبة أشد ترتيب ممكن ، تحوى أعنف صراع ، وتحول فى اللحظة التالية الى أجمل توافق ... وفى هذه السيمفونيات تعبير عن كافة المشاعر والإنفعالات الانسانية : البهجة والحزن والحب والكراهية والخوف والأمل وغيرها ... فى درجات لا حصر لها ، الا أنها جميعا فى صورتها المجردة وحدها ودون تحديد مجسد ، فى جانبها الشكلى وحده ودون كيان ملموس ، كأنها الروح بغير مادة » .

وهنا أيضا نجد « حياتنا الداخلية التى تزداد امتلاء » وقد تحولت الى تجريد بارد خلو . غير أن هذه الحياة الداخلية ليست مجرد شكل خالص أو روح خالصة ، بل هي تنشأ من الأسلوب المحدد المجسد الذى استجاب به بيتهوفن لعصره ، انما تنسجى الى السالم « الواقعى » الذى لا نجد فيه بهجة أو حزنا « مجردا » بل نجد حزنا له باعته وبهجة لها محركها .



ان المارش الجنائزى فى مقطوعة « البطولة » ليس حزنا مجردا خاليا من أى معنى محدد ، وانما هو حزن باسل زاهر بال عاطفة الثورية ، فهو لا يشبه حزن انسان يبكى على محبوبته ، ولا هو يتفق مع لهفة المسيحي على المسيح المصلوب ، فالحزن الذى عبر عنه يتهوفن فى سيمفونيته حزن نورى ويعقوبى • وسؤال هيجل : « ما هى طيبة ما فقدناه ؟ » قد أجابت عليه موسيقى يتهوفن بلا مواربة • وكذلك فى السيمفونية التاسعة نجد أن الفرحة التى تفجر فى الحركة الكورالية ليست « أى » فرحة ، ليست الفرحة « المجردة » ، وانما هى فرحة تنشأ من تناقضات هائلة ، تنشأ رغم الكآبة واليأس وتحداهما ، وهى نفى لذلك اليأس ، نفى عبر عنه بوعى تام ، كما أنها فرحة أبناء المدينة ، وليس فيها شيء من ابتهاج الفلاحين فى أوقات الرقص أو الحصاد • ونحن اذا قلنا « مضمون » موسيقى الفرقة التى ألفها يتهوفن فى أواخر حياته ، نجد أنها تمر عن شعور موحش بالوحدة الا أنها ليست وحدة « مجردة » ، كما أنها تختلف تماما عن وحدة الراهب المتدين أو وحدة الفلاح الذى يحاصره الثلوج فوق الجبال ، وانما هى الوحدة الجديدة التى يشعر بها أبناء المدن التى تشأت مع نشوء جامعي العصر الرأسمالى البرجوازى الحديث ، التى وجدت أول تمييز موسيقى عنها لدى يتهوفن • وبسارة أخرى فانا اذا ألقينا على أعمال يتهوفن أكثر من نظرة عابرة ، فلن نجد فيها كافة الشاعر والانفعالات الانسانية « المجردة » وغير المحددة ، بل سنجد فيها انفعالات ومشاعر محددة تماما لم تكن مرفوقة فى العصور السابقة فى ذلك الشكل المحدد من أشكال التعبير •

ولنتقل الى مثال أقرب إلينا • هو قطعة هانز ايزلر المسماة « كاتانتا فى الذكرى الثالثة عشرة لموت لينين » • ان الأسلوب الجديد والأصيل الذى تميز به هذه القطعة عن الحزن ، يوضح مرة أخرى أهمية العناصر للموسيقى والتابعة من المجتمع فى الموسيقى رغم طابعها الشكلى والمجرد •

وصحيح أن يزلزل ألف مقطوعته مستمدا الى نص مكتوب ، وقد كتب  
بريخت ، وهو نص لا يمكن أن ينطبق عليه أى وزن من الأوزان  
المألوفة . ومع ذلك كانت مهمة المؤلف الموسيقى مهمة عسيرة . فكيف  
نحزن على لينين ؟ كانت الاجابة على هذا السؤال بالموسيقى لا تتطلب  
الموهبة الموسيقية فقط بل تتطلب أيضا مستوى عاليا من الوعي السياسى  
وخبرة فنية واسعة . وكان على المؤلف ، كخطوة أولى ، أن يحدد لنفسه  
العناصر التى ينبغى تجنبها . فقد كان ينبغى أن يتعد الحزن على لينين عن  
كل مشاعر ذات طيبة كهنوتية ، فلا يجوز أن تثير فى الذهن الترانيم  
الدينية . أو أى أنغام لها طابع عصر الباروك . كما لم تكن أنغام مقطوعة  
« البطولة » - المبررة عن الثورة البرجوازية الديمقراطية - ملائمة لطبيعة  
الثورة الاشتراكية العمالية وقائدها الفريد ، كما كان لا بد من الابتعاد عن  
كل مبالغة رومانتية أو مغالاة عاطفية من أى نوع . وكان على المؤلف أن  
يجد أسلوبا جديدا تماما ، يتصف بالبساطة والاحكام والايجاز والترفع ،  
توحى موسيقاه بالانطلاق الى أعماق المستقبل ، لا الى العالم الآخر المجهول  
بل الى العالم المادى المشرق . لا الى « الموت والتحلل » ، ولا الى البعث  
والنشور ، بل الى الاحياء بأن لينين ما زال يعيش بين صفوف الطبقة العاملة  
التي كان قائدها ومعلمها . ومن مشكلة المحتوى هذه أمكن الانتقال الى  
الشكل ، الى التداخل بين الأصوات الصولو النحيلة وصداهها العميق  
المهيب . وكل ذلك يجرى داخل اطار النظام الاتى عشرى . وقد كانتا  
لينين ، من ناحية التركيب الشكلى جديدة تماما . الا أن هذا الشكل  
الجديد لم يطلب لذاته بل حددته المحتوى الجديد .

لقد حاولت أن أقدم أمثلة لمسألة المحتوى والشكل فى الموسيقى ،  
ولكننى لا أريد أن أخفى الصعوبة التى تطوى عليها هذه المسألة . فحين  
نجد فى الموسيقى التى تؤلف لتكون مصاحبة للكلمات ، أن « المحتوى ،

يكون ظاهرا لدرجة أو لأخرى في النص ، وإن كانت تلك الموسيقى نفسها تستطيع الانفصال عن النص أو السيطرة عليه . وهى تكسب فى المادة قوة خاصة اذا كانت مناقضة للنص لا مسايرة له . ولكن كيف نحدد « محتوى » الموسيقى المعتمدة على الآلات ؟ إن أنصار الميافيزيقا لا يجدون صعوبة فى التفسير : فثوبنهاور يرى أن الموسيقى « مستقلة تماما عن عالم الظواهر » ، وانها « صورة من الارادة ذاتها » . وانه لهذا السبب بالذات فان « تأثير الموسيقى أكبر وأبلغ من تأثير الفنون الأخرى » لأن تلك الفنون تحدث عن الظل فى حين تحدث الموسيقى عن الجوهر . ويرى هيجل أن مضمون الموسيقى هو « الحياة الداخلية الذاتية الحرة للنفس » وذلك رغم أن هيجل - وهو أستاذ الجدل - كان لديه كلام كثير يهونه عن العناصر الملموسة والمحددة فى الموسيقى ، وبذلك فاق ثوبنهاور فى هذا الصدد . ولكن ليس من اليسير على المؤمن بالمادية الجدلية أن يحدد ما يمكن أن يعتبر « محتوى » الموسيقى ، وهو قبل كل شيء لا يستطيع أن يقدم لهذا المحتوى تعريفا عاما ، ويجد نفسه مضطرا الى دراسة كل عمل على حدة من جوانبه الملموسة المتعددة ، والى الاهتمام بتفاصيل التطور التاريخى للموسيقى ، وبالوظائف المتميزة للموسيقى فى مجموعها ولكل شكل موسيقى على حدة . وهذه مهمة ما زالت تنتظر من ينجزها . ولست من أصحاب النظريات فى الموسيقى ، وليس فى وسمى أن أقدم أكثر من بضع آراء متائرة ، وائى لأرحب بأى تصحيح ألتقلام .

كان هدف الموسيقى منذ البداية أن تثير المشاعر الجماعية ، وأن تكون حافزا للعمل ، أو للجنس ، أو للحرب . وكانت الموسيقى أداة لاختداد الحواس أو إثارتها ، كتمويده مهددة أو كحافز للنشاط . كانت تستخدم لتحويل الكائنات البشرية من حالة الى أخرى ، ولم تكن تستخدم لتصوير الظواهر الموجودة فى العالم الخارجى . ولذا فانا لن نستطيع أن نسأل عن « محتوى » الموسيقى المبكرة ، فالأسئلة الزائفة تولد اجابات بلامضى

ان صوت الطبول وخشخشة قطع الخشب ورنين المادن ليس لها محتوى .  
أما أثر الأصوات المنظمة على الكائنات البشرية فهو الوحيد الذى يحمل  
معنى . وكانت الوظيفة الاجتماعية للموسيقى أن تحدث هذا الأثر ، لا أن  
تصور الواقع . وكما أوضح هانز ايزلر فان ثمة « روابط تلقائية » تنشأ  
نتيجة للإيقاعات المحددة وللتابع الأنغام والصور الصوتية . وما زال جانب  
كبير من تأثير الموسيقى حتى يومنا هذا يتحقق من خلال هذه « الروابط  
التلقائية » ( المارشات العسكرية ، والمارشات الجنائزية ، وإيقاعات الرقص  
الخ ٠٠٠ ) فهي تتيح فرصة المشاركة المباشرة حتى للمستمع العادى الذى  
لم يتلق أى تدريب موسيقى خاص . وكانت هذه القدرة الخاصة للموسيقى  
على خلق المشاعر الجماعية ، وجعل الناس « على قدم المساواة من الناحية  
ال عاطفية » لفترة من الزمن ، كانت ذات فائدة ظاهرة للمنظمات العسكرية  
والدينية . فالموسيقى من بين جميع الفنون هى أقدرها على حجب القل ،  
وعلى التخدير ، وعلى فرض الطاعة المياء ، بل وعلى الاستعداد لبذل  
النفس .

وقد استخدمت كافة المؤسسات الدينية - وفى مقدمتها الكنيسة  
الكاثوليكية - الرومانية - هذه القدرة الخاصة للموسيقى استخداما منظما .  
فلم تكن الكنيسة الكاثوليكية فى بدايات القرون الوسطى تطلب من  
الموسيقى أن تكون « جميلة » بل لعل العكس هو الصحيح . كانت وظيفة  
الموسيقى فى ذلك الحين أن تدفع المؤمنين الى حالة من التدم الشديد والى  
الشمور بالخنوع والمذلة ، وأن تفضى على كل أثر للفردية فى نفوسهم  
وتجعل منهم جماعة خاضعة مستسلمة . ولا شك فى أن كل انسان كان  
يذكر بمعاصيه الفردية ، غير أن الموسيقى كانت تتيح له العودة الى الشمور  
بالخطة الناعمة والرغبة السامة فى الخلاص . وكان « محتوى » هذه  
الموسيقى دائما واحدا لا يتغير : املك مخلوق فاه خاطيء بلا سند أو

معين ، ومن الخير لك أن تألم لآلام المسح فتعجو بذلك روحك . وقد كتب هيجل عن هذه الوظيفة للموسيقى الكنسية القديمة يقول :

« اتا نجد فى الموسيقى الكنسية القديمة - ولتأخذ لحظة رفع المسح على الصليب مثلا - ان المعنى العميق المتمثل فى الفكرة الرئيسية عن آلام المسح وموته ودفنه ، ليس مجرد تعبير عن مشاعر شخصية للعطف أو الألم الفردى الناتج عن تلك الوقائع ، وانما هو احتمال تلك الوقائع نفسها . أى عبارة أخرى ان هارمونية الموسيقى النغمية تحرك وتثير ما فى تلك الوقائع من عمق ومعنى . والاطباع الذى تركه انما يأتى نتيجة لتأثير الموسيقى فى نفوس من يسمونها . فنحن ندرك بالفعل آلام المسح وهو يصلب ، ولا نكتفى بتكوين فكرة عامة عنها ، وانما الهدف الرئيسى أن نشعر فى أعماق كياننا بحقيقة ذلك الموت وذلك الألم المقدس ، بحيث تتمثل واقعه بقلوبنا وأرواحنا ، وبحيث يصبح وكأنه جزء منا ، يمتد فى تايأ حياتنا الواعبة بأسرها ويستبعد كل ما عداه » .

وبعبارة أخرى فان تلك الموسيقى الكنسية القوية لا تثير شعورا « غير محدد » يسمح بروابط مختلفة فى ذهن كل فرد ( كما تفعل الموسيقى السيمفونية الحديثة مثلا ) فهى على العكس تفرض على المستمع استجابة محددة لا تحتمل أى نزعة ذاتية .

واذن ، فان « محتوى » مثل هذه الموسيقى الكنسية انما يحدده النص الدينى والروابط التى يثيرها : كالعذاب المقدس ، والحليقة البشرية ، وغيرهما . غير أن ثمة عنصرا جوهريا آخر : وهو الطاقة الدينية نفسها ، فأفرادها لا يكونون مجرد « مستمعين » بل يشكلون جماعة مترابطة حقا . ويقول « هيجل » ان الموسيقى تستخدم « لتؤثر » فى حواس هؤلاء المستمعين وليس هدفها ايجاد شعور ذاتى غير محدد بل ايجاد انفعال جماعى موحد . هدف هذا النوع من الموسيقى هو ايجاد حالة نفسية محددة ومقصودة ، والعمل باصرار من أجل بلوغها . وليست وظيفتها

« التعبير عن المشاعر » بقدر ما هي إيجادها • وقد يقال ( وبشيء من الحذر ) ان « محتوى » مثل هذه الموسيقى ليس في داخلها فقط بل في خارجها أيضا ، فهو مجموع التعبير والتأثير ، الأصوات المحركة والسمعيين الذين تحركهم تلك الأصوات • ويصدق نفس القول على موسيقى الرقص غير الدينى ، وموسيقى المارشات العسكرية والجنائزية أو فموسيقى الرقص ليس لها مضمون فى ذاتها ، ووظيفتها استثارة الرغبة فى الرقص ، وهى تكتسب مضمونا عن طريق حركة الراقصين وانفعالهم • أما الطابع المميز للرقصة فيحدده المجتمع ، فتكون أحيانا رقصة من رقصات الطقوس أو رقصة خفيفة ، رقصة فالس أو روك أند رول • والغريب أن الناصر الاجتماعى يجد تميرا عنه فى الشكل الموسيقى وحده - أى ان «المحتوى» الاجتماعى يظهر بالكامل من خلال الشكل - ولا نكاد نجد أى معنى آخر الا نادرا • وينطبق القول نفسه على المارشات العسكرية التى يحدد المجتمع شكلها أما «محتواها» فتتمثل فى الجنود الذين يسيرون على أنظمتها • ولكن عندما تدخل مثل هذه الأشكال الموسيقية فى تركيب سيمفونية أو مقطوعة للكونسرت ، فند ذلك يبدو - بسبب ما يتصل بها من « روابط تلقائية » - أن لها « محتوى » فى ذاتها ، وأنه أصبح لها حياة خاصة بها • وبذا نجد فى الموسيقى ، هذا الفن المجرب ، أن المضمون يتحول باستمرار الى شكل كما يتحول الشكل الى مضمون • فالمضمون الاجتماعى يمكن أن يظهر فى البناء الموسيقى وحده ، كما أن المحتوى الجديد يمكن أن يستخدم الأشكال القديمة • باضفاء وظائف جديدة عليها •

ولا بد أن نميز بين الموسيقى التى لا تهدف الا الى احداث أثر موحد مقصود ، بحيث تدفع جماعة من الناس الى عمل جماعى محدد ، والموسيقى التى يتمثل معناها فى التعبير عن المشاعر أو الأفكار أو الأحاسيس أو التجارب ، وهى الموسيقى التى لا تؤدى الى التقريب بين الناس وجعلهم كلمة متجانسة لها استجابات موحدة ، بل تؤدى بالعكس الى إثارة الحواطر

الفردية الذاتية وتحركها حركة حرة ، وكانت الموسيقى الدينية في بدايات القرون الوسطى تنتمي الى النوع الأول ، بحيث نستطيع أن نقول انه كان لها طابع « موضوعي » ، على تقيض الطابع التعبيرى « الذاتى » للموسيقى الدينية التى جاءت نشأتها مع نشأة البرجوازية . وإذا نحن درسنا العملية الطويلة والحفلة بالتناقضات والتى انتهت بتحويل الموسيقى الى العلمانية ، فلن نجد مفسرا من الاعتراف بأن الموسيقى ظاهرة اجتماعية هامة . وهى اذا كانت تتألف من أصوات منظمه فإن هذا التنظيم للأصوات ينابر تنظيم المجتمع فى عصر معين . وقد بدأ تحول الموسيقى الى العلمانية مع ظهور المثبتين الجوالين والحركات الكبرى الخارجة على الكنيسة - أى مع البدايات الأولى لتمررد الفرسان والتجار - ثم امتد بالتدريج الى الموسيقى الدينية نفسها ، بحيث أصبحت موسيقى دينوية بمعنى الوقت . وكانت الموسيقى الكنسية القديمة مرتبطة بالكنيسة ارتباطا لا ينقسم . وكان « مضمونها » هو الطقوس الدينية ، ولم تكن تهذف بكل روعتها القاسية وغير الشخصية الى امتاع المستمع ، بل الى اخضاعه ، بحيث تفرض عليه أن يفنى راكبا ، فى القضية المقدسة . ولكن فلتأمل لحن « وقفة الأم Stabat Mater » (\*) لبرجوليزى Pergolesi ، ان روعته ورفقه الدينيون تزداد وضوحا اذا قورن بالموسيقى الكنسية السابقة . ولم تعد هذه الموسيقى مرتبطة بالكنيسة بل يمكن سخرتها فى أى قاعة ، بل وشهرت فى احتفالات طابع الأوبرا . وإذا كان النص الدينى ما زال يشكل « محتواها » ، فإن الموسيقى بدأت هنا تؤدى دورها الى جانب النص ، بحيث تؤكد معناه فى الجانب الانسانى والذاتى ، وتبث كثيرا من الروابط المتباينة . وجاءت بعد ذلك الأوراتوريات الطينية التى وضعها باخ وهاندل - اللذين هاجرا من الكنيسة الى قاعات الكونسي ، ولم يكن ذلك من قبيل المصادفة - فمثلت تحولا انسانيا عظيما للمحتوى الدينى ،

(\*) تمثيل اقترنه الكنيسة الكاثوليكية فى القرون الوسطى ويبدأ بسيارة « وقفة الأم للفرجة »

وبدلا من أن ترمى الى اغراق ذاتة الانسان وقلبه أصبحت تهويها  
وتؤكدها . وأى فارق مائل بين العنوية الدنيوية لقداس لهايدن والقوة  
الساحقة العنيدة للموسيقى الكنسية القديمة ! ثم تحقق التحول الدنيوى  
للموسيقى المقدسة فى قطعة « القداس الحافل » Missa Solemnis  
التي كانت أكبر من أن تزف فى أى كنيسة . وإن عزفها فى الكنيسة  
ليكون أمرا مخالفا للمنطق ، فالذاتية التصويرية فيها تجعل من الأطار الجامد  
للفقوس الدينية جميعا أمرا لا معنى له . فهو عمل ليست فيه أدنى نفحة  
من رائحة البخور ، ولا أسير سحابة من سحب السماء . وهو يتحدث  
النص الذى بنى عليه ، فلا يتحدث عن الله أو الخطيئة أو الندم أو المذلة  
أو الخضوع ، وإنما يتحدث عن الانسان وحده ، الانسان الذى يقف رافع  
الرأس مملئا لله وفرحه ، عظلمته واتصاره . ليس « محتوى » هذه  
الصلاة هو الله بل الانسان فى عصر نووى .

ويمكن أيضا أن نرى هذا الاتجاه العلماني التام فى الأشكال  
الموسيقية التطورة ، اذ نستطيع أن نقول بوجه عام ان البوليفونية هى  
موسيقى النظام الاقطاعي ، موسيقى نظام لكل صوت فيه مكانه المحدد  
وكل صوت يتبع الآخر دون تنافس أو تراحم ، وفى دقة كوترايونطية  
كاملة . أما الهوموفونية فهي موسيقى البرجوازية الصاعدة ، موسيقى  
عصر التثوير الاجتماعي ، وهى الموسيقى التي تبرز عن صراع متزايد بين  
الجميل الموسيقية ، وذلك خضوعا فى البداية لبدأ التنافس والمزاحمة  
(ندومة مانهيم ) ثم خضوعا للصراع الطبقي فيما بعد . ولم يمد طابع  
الموسيقى يتحدد بجملة موسيقية واحدة تصالح معالجة بوليفونية ، بل  
يتحدد بالصراع بين الجميل ، والتوتر والتقابل الذى لم يكن معروفا من  
قبل ، والقدرة على التمييز والتأثير فى الحواس . ولم تعد الموسيقى موجهة  
الى جماعة انسانية متجانسة بل الى « جمهور » غير متجانس . ولم يحدث  
ذلك دفعة واحدة بل نضج بين يدي الموسيقى القديمة ، تماما كما نضجت  
البرجوازية بين يدي النظام الاقطاعي القديم . فتسلل مبدأ الهارمونية الى



البوليفونية التي كانت لا تزال مزدهرة ، بحيث يبدو أن باخ مثلا ما زال يتبع قوالب البوليفونية ، في حين كان في الواقع أول الموسيقيين النظام الذين استخدموا الهارمونية . وفي وسعنا أن نقول انه حيثما توجد الهارمونية والموسيقى القائمة على التعبير الواضح ، تكون البرجوازية على الأبواب ، تقدم المزاحمة التجارية في صورة رقيقة هي صورة التزامم بين الجمل الموسيقية .

وكانت النزعة العلمانية للموسيقى تضي سيادة البرجوازية ، وكأننا حل التجزير محل وجل الكنيسة ، فلم تمد الموسيقى تعبيرا عن نظام ديني مستقر بل عن مناقشات دينوية محتدمة . وتطورت السيمفونية من موسيقى الباروك القائمة على الجملة الواحدة ، وظهرت كشكل جديد للتفاضل . ان الوحدة التي عرفتها العصور السابقة أخلت مكانها للمزاوجة والصراع بين الأضداد ، ودخل الموسيقى عصر ثوري .

وكان المضمون الجديد واضحا تماما في بعض الأعمال ، مبهما وغير محدد في بعضها الآخر . وإن كان قد ظهر على الأغلب كموقف عام ، كأنه أحد التيارات السائدة في عصره ، أو كأنه نغمة خافتة تتردد ، تكون اجتماعية أحيانا وفردية أحيانا أخرى ( النزعة الانسانية ، والتغافل الثوري ، وخيبة الأمل ، والشعور بالوحدة والمزلة ، والاكتئاب الخ .. ) وتظهر في صورة ذاتية قوية ، وفي التحكم في الجلباب الشكلي . وكان من السمات المميزة لهذه الموسيقى العلمانية أنها تتجه بصورة متزايدة نحو الذوق والمتخصص ، على عكس الموسيقى الدينية التي لم تكن تتجه الى عاشق الموسيقى المثقف بل الى جماعة المؤمنين المتعطشين الى الرضا الديني أكثر من متطعمهم الى الرضا الفني . وقد يسعد لأول وهلة أن ذلك لا يتفق مع طبيعة هذه الموسيقى التي تمتد جنوبها الى الدنيا الواقعية . للناس ، والتي كثيرا ما احتوت الرقصات الشعبية والأغاني الفلكلورية .

وأدى هذا النصر الشعبى ( الذى نبيل أحبانا الى المبالغة فى أهميته )  
 وتلك الثروة من الجواهر التلقائية التى تساعد المستمع على الفهم ، بالإضافة  
 الى قدرة الموسيقى الجديدة على التعبير وعلى مخاطبة الحواس ، أدى ذلك  
 كله الى جعل الأعمال ذات التركيب الشكلى المعقد الذى كان قمينا بأن  
 يجعلها غير مستساغة فى الأسماع غير المدربة ، جعلها تحدث أثرا مباشرا  
 ملموسا بين الجماهير الفنية . وعلى سبيل المثال فان الحركة الأخيرة فى  
 مقطوعة « البطولة » التى تلقى استجابة شعبية مباشرة ، تعد من الناحية  
 الشكلية من أصعب أعمال بيتهوفن الموسيقية . ولا شك فى أن طريقة  
 استخدام شكل الباسكاليا (\*) Passacaglia الباروكى كجزء من  
 سيمفونية تخطى الحدود التقليدية للباروك ، أمر يصعب أن يدركه  
 الجمهور العادى ، ولا يمكن أن يحيط به غير الخبير بالموسيقى . وكان  
 هيجل أول من لاحظ هذه الصفة الخاصة بموسيقى الآلات فى عصره .  
 اذ كتب يقول :

« ان الشخص العادى يفضل الموسيقى المصاحبة للفناء . أما الخبير  
 الذى يستطيع أن يتبع العلاقة بين الأصوات الموسيقية والأنغام الصادرة عن  
 الآلات كتركيب متكامل ، فيستمتع بالنتيجة الفنية للتنظيم الهارمونى  
 وما يتداخل فيه من ألحان وإتقالات ، يستمتع بذلك كله فى ذاته . . .  
 ولا شك أن المؤلف الموسيقى يستطيع أن يضيف على عمله معنى خاصا ،  
 محتوى من أفكار ومشاعر محددة ، ويميز عنها ببلاغة بحركات لا يمكن  
 استبدالها بغيرها . كما يستطيع أن يتخلى عن مثل هذا التخطيط ويوجه  
 كل همه للبناء الموسيقى فحسب . . . وربما بلغ المؤلف الموسيقى مدى  
 أعمد اذا ما اهتم بجانبى التأليف ، أى بالتعبير عن المحتوى - ولو بصورة  
 أقل تحديدا من التعبير عنه فى الأسلوب السابق - كما يهتم بالبناء الموسيقى

(\*) شكل يستخدم فيه نفس اللحن المتكرر بانتظام فى التكرار .

الذى يستطيع عن طريقه أن يؤكد اللحن أحيانا ويؤكد عمق الهارمونية أحيانا أخرى ، أو يكون فى وسطه أخيرا أن يدمج أحدهما فى الآخر .

وكان الطابع المجرد والشكلى للموسيقى التى لم تعد مقدسة ولم تعد مرتبطة بالدين يتطلب البراعة والأصالة والقدرة على الإبداع . وكانت ثمة مخاطر تحف بذلك كله . [وأصبح جانب كبير من الموسيقى الآلية مقصورا على استمتاع فئة محددة من المتقنين . وترتب على ذلك ظهور نوعين من الموسيقى : الموسيقى « الرفيعة » المنزلة عن الشعب ، وموسيقى التسلية التى لا قيمة لها على الأغلب ، ورغم أن الهوة بينهما أصبحت مشكلة حقيقية فى الفترة البرجوازية الأخيرة ، إلا أننا لا يجوز أن نتظر الى هذا التطور نظرة اجتماعية قائمة على المبالغة فى التبسيط . ولا يجوز أن ننسى أن كثيرا من الأعمال الكبرى لباخ وموزار وبيتهوفن وبرامز لم تكن « شعبية » فى يوم من الأيام ، ولا يشعر بمتعتها اليوم غير قسم ضئيل من المجتمع . ( وان توسع هذا القسم ليمد من الأهداف التى ترمى إليها التربية الموسيقية المنظمة ) . وإذا أردنا أن نكون عادلين فى حكمنا على التجارب الموسيقية وأن نقدر أهميتها من الناحية الفنية ، فينبى أن نذكر أمرين : أن المؤلف الموسيقى ، شأن غيره من الفنانين ، إنما يخدم آخر الأمر حاجة « اجتماعية » . غير أن ثمة أيضا حاجته الفردية كفنان . لأن يستمتع بما يفعل . وكانت هذه الثمة مستبعدة فى الموسيقى المقدسة أو مضطرة الى الاختفاء أو التكرار . أما فى الموسيقى العلمانية فقد تحررت هذه الرغبة وباتت تطالب بحقوقها باصرار . وعندما يقول هيجل ان المؤلف الموسيقى يمكن أن يوجه اهتمامه ، الى جانب المحتوى ، الى « البناء الموسيقى لصله وجمال هذا البناء وروحه » فإنه يسلم بالثمة الخاصة التى يجدها كل فنان عندما يستخدم الامكانيات المقتدة والمتعددة لفنّه ( وقد أوردت مثلا من الحركة الأخيرة من مقطوعة « البطولة » ، وهى الحركة التى يتخلل فيها بيتهوفن عن الطابع الاضغالي التورى للمسيقونية ، ويدهاب الامكانيات الشكلية ويستغرق فى ثمة ممارسة قدراته الفنية الهائلة ) .

ان البنية البهيجة التي يجدها الفنان في التغلب على المشكلات الصعبة  
للمشكل ، تضمن عنصرا ذهنيا عميقا لا يجوز تجاهله عند الحديث عن  
طبيعة الفن وجوهره . وفي الرياضيات نفسها يستعد العلماء أحيانا أحد  
الحلول لمسألة لمجرد أن الطريقة التي تحقق بها مطولة ومقدمة . ويتحدث  
علماء الرياضة عن الحلول والمعادلات « الأنيقة » ، وهي لا تكون أنيقة  
لمجرد كونها صحيحة بل لكونها أيضا جميلة في جانبها الشكلي . ويصدق  
نفس القول على الفنون وبدرجة أكبر : « فأناقة » الحلول التي توجد  
للمشكلات الشكلية تد في ذاتها صفة ذات أهمية كبرى . فشكل العمل  
الفني مسألة أكبر من أن تكون مجرد وسيلة ملائمة لابلاغ محتواه : بل  
ينبغي أن يكون حلا أصيلا و « أنيقا » للصوبات التي لا تنشأ من المحتوى  
وحده بل وكذلك من متعة الفنان الخالصة والتابعة من التحكم في الشكل .  
ان الشكل هو دائما نوع من الانتصار لأنه حل لمشكلة . وبذلك تتحول  
الصفة الجمالية الى صفة ذهنية . ولا يسع المؤلف الموسيقى أن يؤلف  
للتشخص العادي وحده ، اذ سيؤدي ذلك الى فقر الموسيقى وركودها ،  
وخاصة الموسيقى المتعددة على الآلات . وينبغي للمؤلف دائما أن يعالج  
قضايا شكلية لا يستطيع ادراك حلها غير المستمعين الذين تلقوا تدريبا  
خاصا ، والذين ينبغي في الوقت نفسه - ليحصلوا على القدر الأكبر من  
المتعة - أن يوجهوا اهتمامهم الى المضمون أيضا ، مهما يكن غامضا ، بقدر  
ما يوجهونه الى البناء الشكلي للموسيقى . ان الاكتشافات الشكلية الدقيقة  
والحلول الشكلية الباهرة يمكن أن تخفى على الشخص العادي ، بل ويمكن  
أن يراها غريبة وغير مناسبة ، ولكنها مع ذلك ضرورية لإكساب العمل  
الفني غنى ، ولدفع الموسيقى ( وكل فن آخر ) الى التطور . وهذه القدرة  
الشكلية على الابداع ، هذا « العبث » الجاد بوسائل التعبير ، هي التي  
تحدد في بعض الأحيان مستوى العمل الفني ، ويتحدث ماياكوفسكي في  
مقالته « كيف يكتب الشعر » عن « أغنية موزونة » وضما لرجال الجيش  
الأحمر أثناء دفاعهم عن مدينة بتروجراد فيقول : « ان الشيء الجديد

الذى يرر تأليف هذه الأغنية هو الوزن ... ( ثم يورد أحد أوزان الشعر ) فذلك الجدة فى الوزن تضى على الأغنية كلها طالما شعريا خاصا . • وانى لعل ثمة من أن جنود الجيش الأحمر لم يتبهوا الى هذا التجديد الشكلى ، فى حين أن شاعر الثورة العمالية العظيم يخبرنا أن ذلك التجديد بالذات هو الذى جعل من أغنية الجيش الأحمر شعرا وفرض لها مستوى خاصا . • وان الأمر ليصدق بدرجة أكبر على الموسيقى ، حيث يتداخل الشكل والمضمون بصور متعددة حتى ليصب الفصل بينهما •

ولما كان العنصر الشكلى فى الموسيقى قويا الى هذا الحد فانا نرى أحيانا ميلا الى ظهور النزعة « الشكلية » المتطرفة . ولكن لما كانت الموسيقى أشد أشكال الفن شكلية وتجريدا فانا يجب أن نحذر من وصف أعمال موسيقية بعينها بأنها « شكلية » دون أن نبني حكمتنا على أساس متين ، والا لوجدنا أننا سنكتشف آثارا شكلية فى موسيقى الباروك البوليفونية ، وفى مقطوعات باخ لليساو ، بل وفى بعض مؤلفات موزار ويتهوفن وبرامز . • وأعتقد مخلصا أن التعريف التالى للنزعات الشكلية فى الموسيقى يمكن أن يكون تعريفا جلالا :

أولا : البراعة الممتدة بنفسها والى يقصد المؤلف اليها فى ذاتها ، أى البراعة التى لا تهتم بحل مشكلات البناء الموسيقى بل تهتم بالبريق التكنيكى وحده وبصنوية الأداء ، وأن تهر المستمعين • ومثل هذه البراعة الشكلية لا تحق على مسافة من الجمهور ، بل انها تعتمد اعتمادا أساسيا على إعجابه بها ، ولذا فإن النقد الذى يوجه اليها ليس الغرور الذى يقدر ماهو الجبرى وراء التصفيق •

ثانيا : التقليد الأعمى ، والخضوع المطلق للقواعد القديمة ، واتخاذ المقطوعة بالهارمونية والعذوبة ، فى ظل عالم حافل بتنافر الأصوات ، وتقديم الألحان الرومانسية العرقية بهدف اسكات صوت قاذفات القنابل النفاثة • ان هذا الطراز من الموسيقى « الحديثة » انما يعيش حالة على

تراث الموسيقى الأوروبية السابقة • وشكلته هي شكلية الأكاذيب : انها وليمة المفلسين ، التي تقتنع بلحن المارسييز ( الذى لا يعزف كسمكاته ملخرة يقدمها أوفنايخ ، بل لدفع بعض السادة التهمين الى الوقوف على أقدامهم فترة قصيرة ، والاشادة بماض انحطت سمعته وسامت نظرة الناس اليه ) • ان هذا النوع من الموسيقى يعيش رغم أن محتواه قد ضاع ، ورغم أن أشكاله فقدت كل قوتها ومقراها ، ورغم الفراغ الذى شملها بعد ازدهار الحياة وصخبها • انها تستمر فى عزف ألحانها الطريفة وكأن لم يحدث فى العالم شئ له أهمية خلال المائة عام الماضية ، وكأن وظيفة المؤلف الموسيقى فى منتصف القرن العشرين هي الاستمرار فى ترديد الموسيقى الكلاسيكية والرومانسية والبرجوازية • لقد كانت تلك الموسيقى عظيمة فى يوم من الأيام ، غير أن تقليدها فى ظل الظروف المتغيرة ، بدلا من الاستفادة منها بطريقة خلاقة ، يعد شكلية من أسوأ وأنس الأنواع •

ثالثا : تصمد استبعاد كل حرارة أو شعور من المقطوعة الموسيقية • واذا كان من الضروري بعد فترة أسرف فيها المؤلفون اسرافا هستيريا فى التميز عن العاطفة ، أن تلجأ الموسيقى الى العلاج بالماء البارد حتى يمكن أن تتخلص من الشحم الزائد ، اذا صح هذا التميز ، حتى تتمكن من استعادة الاضباط القديم والمهابة المفقودة ، فانا لا نستطيع أن نقبل الرأى القائل بأنه ليس للموسيقى صلة بالتميز عن المشاعر وانما هي تجسيد للشكل الخالص • وحتى اذا سلمنا بأنه يمكن ، باستبعاد المشاعر تماما ، أن نصل الى « الموسيقى الكونية » لغة النجوم والبلورات ، لغة الذرات والالكترونات ، فان ذلك القول لن يقنعا • ونحن لا نمسك امكانية التميز عن قوانين المادة غير العضوية فى صورة موسيقية ، ولا نحن نرفض بأي حال التجارب التي تجرى فى هذا الاتجاه • غير أننا أيضا لسنا على استعداد للتخلي عن الجانب الانساني للموسيقى كتصوير عن المشاعر والحوادث والأفكار • ان الموسيقى المقدسة التي لم تعترف بالذاتية وزعمت لنفسها

« موضوعية » اجتماعية ، كانت موسيقى رائحة • لكن الموسيقى الباردة ذات النزعة المثقفة والشيخة بالأناام الدينية والتي تظهر في بعض صور الموسيقى الحديثة ، والتي تعود بصورة منقطعة الى العصر « المقدس » الذي لم يد يتلام اطلاقا مع محتوى عصرنا ، لا يمكن أن تفسر الا بأنها عارض من أعراض الفرية المنيفة • وتلك هي الشكلية الواعية التي تحاول عبثا أن تخدعنا بمحتوى « كوني » متوار •

لقد حاولت أن أشرح بكل إيجاز قضية الشكل والمضمون في الموسيقى • واني لأدرك تماما أن محاولتي لم تكن مرضية • فالتبسيط في هذا المجال شديد الخطر • ومضمون الموسيقى متعدد الجوانب وصعب التحديد على عكس الفنون الأخرى • لكن هذا السبب ذاته يجعل التطور المقبل للموسيقى متوقفا على مدى تميرها عن موقف جديد ، وإدراك جديد للحياة ، وفهم جديد ، وجماعة إنسانية جديدة : هو موقف الطبقة العاملة ، وإدراكها ، وفهمها ، والجماعة الانسانية التي تقيمها •





الفصل الخامس

## ضباع الحقيقة واكتشافها



تحدث الرومانى الألمانى لودفيج تيك عن « ضياع الحقيقة » لأول مرة فى المقدمة التى كتبها للطبعة التى أصدرها من مؤلفات هنريش فون كلايست . واذ كان « ضياع الحقيقة » لم يبدأ الا فى صورة مبهمه فى ذلك العصر الرومانى ، فقد أصبح من القضايا الرئيسيه فى المرحلة الأخيرة للعصر الرأسمالى الذى يتميز بتقلل الصناعة فى أرجائه .

لقد تحول العالم الرأسمالى التجارى الصناعى الى « عالم خارجى » له علاقات مادية متينة وروابط مادية لا تنقسم . ويشعر الانسان الذى يعيش وسط هذا العالم بالغربة عنه وعن نفسه . وكثيرا ما يوجه النقد الى الأدب الحديث والفن الحديث لأنهما يحطمان الواقع . . ولا شك فى أن ثم اتجاهات كهذه لم يغير أنه ليس من الصحيح أن الكتاب والرسامين هم الذين ألّفوا الواقع أو حطموه . فالواقع الذى بات يتسم الى ما قبل الأمس ، الواقع الذى غدا منذ أمد طويل شجعا لما كان عليه ، نجده محفوظا فى إطار جامد من العبارات والأحكام المسبقة والنفاق . وان الإنتاج الأخير لتلك الآلة الضخمه للبحث والاستقصاء والتحليل والإحصاء وعقد المؤتمرات وتقديم التقارير وذاوين الصحف ، هو هذه الصورة المضحكة التى تجسد عالما موهوما يقال أنه ملك لكل انسان وهو فى الوقت نفسه ليس ملكا لأى انسان . فالوهم يحل محل التنافس . ويتج عن التمدد الهائل فى « وجهات النظر » أن يفرض تماثل الرأى البغض . وتسبق الاجابة السؤال . وتقدم المرة بعد المرة عشرات من الاكليسيات التى كان بعضها فى يوم من الأيام انكسارا صحيحا للواقع ، ولم بعد اليوم من شبه بينها وبين الواقع الا بقدر ما نجد من شبه بين ملوك الترتول وصور القديسين .

وقد كتب الكاتب التمسوى الساخر كارل كراوس (\*) يقول :  
« أصبحت أعتقد أن الأحداث لم تعد تحدث ، وأن الأكليسيات تتحرك  
بدلا من ذلك من تلقاء نفسها » . ان الأمور أصبحت أعقد من أن  
يستوعبها الناس ، والوسائل تجاوزت النيات ، والأدوات تجاوزت  
المتحيزين . وقد كتب كارل كراوس عن الصحافة يقول :

« مرة أخرى نجد أداة خرجت عن سيطرتنا . لقد كلفنا أحد  
الرجال بأن يقدم لنا تحقيقا عن الحريق المشتعل ، وكان المفروض أن يؤدي  
دورا ثانويا تماما في الدولة بأسرها ، إلا أنه وضع نفسه فوق الدولة ،  
وفوق النار المشتعلة وفوق البيت المحترق ، بل فوق الحقيقة وفوق خيالنا » .  
وقد كتبت هذه الكلمات منذ نصف قرن . ومنذ ذلك الحين سارت  
عملية « تحطيم الواقع » بخطى فسيحة .

ولم يعد ضياع الحقيقة هنا خافيا على الكثيرين من القنايين والكاتب  
اذى الموجهة والاخلاص في العالم الرأسمالي . وهم يرفضون أن تسوقهم  
الى الضلال تلك العبارات البالية والجميل الزائفة ، ويرفضون ذلك النظام  
الذي يفرضه عليهم « الرأي العام » المسيطر ويقدمه لهم على أنه الحقيقة  
والواقع ، ويصرون على رؤية الأشياء « كما هي » . انهم يبنون كل  
أشكال الدعاية ، ولا يظلمون الى أى أيديولوجية . ويتصدرون للبحث  
عن واقع يتخطى العائم الوهمي المؤلف من أشباه الحقائق والعبارات والنظم  
الاصطناعية . لقد فقدوا العزم على ألا يتحدثوا الا عما يتاح لهم أن يروه  
أو يسمعوه أو يلمسوه أو يدركوه بحواسهم ادراكا مباشرا . فهم  
يتشبثون بالتفاصيل الصغيرة ، بكل تفصيل له « واقع » حقيقي يمكن  
رؤيته أو الاستماع اليه . ويتشككون في كل ما يتجاوز هذه التفاصيل .

---

(\*) كارل كراوس ( ١٨٧٤ - ١٩٣٦ ) كاتب ولائد وشاعر ، ولد في  
تشيكوسلوفاكيا . اسير منذ ١٨٩٩ مجلة « داي فاكر » التي اشتهرت بنقلها للالاع  
لحياة الطبقة الوسطى ولصحافة عصرها .

ويحاولون أن يشكلوا منها ، فى حذر ودون تطبيق ، صورة حقيقية للواقع . ان حركة الوضعية الجديدة neo-positivism التى انتشرت أخيراً ليست حركة سلبية تماماً ، فهى تستجيب جزئياً للرغبة فى الوصول إلى أحكام صادقة لا تتأثر بأفكار مسبقة .

وقد وصل فرائز كافكا فى كفاحه ضد المظاهر الباعثة على الفئسان للرواية فى العصر البرجوازى المتأخر ، وفى سعيه إلى نقاء التعبير وإيجازه وخفة الشكل ، إلى إيجاد وسيلة لرواية القصة تربط فيها التفاصيل الضئيلة مما بحيث تتشكل منها خطوط عامة وأهية تشير إلى الواقع مجرد إشارة . وقد كتب كافكا مرة عن امرأة يحبها يقول : « من الخارج ، فى بعض الأحيان على الأقل ، يكون كل ما أستطيع أن أراه من ف هو بضع تفاصيل ضئيلة ، تفاصيل قليلة إلى حد أنه يسهل على أن أعدها ، وذلك ما يجعل صورها واضحة ، نقية ، تلقائية محددة ، وهى مع ذلك سابعة فى الفضاء فى الوقت نفسه . » وكان ذلك هو المبدأ الذى يرسم على هذه شخصياته ومواقفه .

وهو مبدأ لا يعترف باسم الواقع إلا « للحقيقة الصادقة الصغيرة ، للتفصيل الصادق ، وهى الصادرة التى لا تمل » . « تاتالى ساروت » ، تكررهما وقد وصل هذا المبدأ إلى حدوده المتطرفة فى « الرواية المضادة » فى فرنسا . فهنا نجد التفصيل تلو التفصيل ، فى رواية ذات بعدين اثنين ، دون منظور ، ودون تجاوز الوقت الحاضر والزمن الحاضر . ولنتأمل هذه الفقرة من كتاب « الغريب » لآلير كمو :

« وفى المساء حضرت مارى عندى وسألتنى عما إذا كنت أريد أن أتزوجها . فقلت لها ان هذا شيء لا يهم وأنا أستطيع أن أتزوج إذا شئت . وأردت أن تعرف ما إذا كنت أحبها . فقلت لها الإجابة نفسها التى سبق أن قلتها لها ذات مرة ، وان هذا شيء لا يهم وانى على أية حال لا أحبها . فقالت لى : ولماذا تتزوجين إذن ؟ قلت لها ان هذا شيء ليس له أية أهمية . وأنها إذا أردت فإنا نستطيع أن نتزوج . ومن جهة أخرى فهى التى

طلبت ذلك وانى وافقت على تنفيذ رغبتها ارضاء لها • وحيتث قالت : ان الزواج مسألة خطيرة • فقلت لها انى لا أعتقد ذلك • فسكت لحظة وتظرت الى في صمت ، (\*) •

ان هذا البرود ، وهذا الانفصال والعزلة ، يرفض الاعتراف بأى أولوية بين الأشياء أو المشاعر أو الأحداث • غير أن النتيجة التى تترتب على هذا الموقف أن يصبح للروابط المادية قوة مبالغ فيها ( أشبه بقوتها فى « تراجيديات المصير » الرومانسية التى كانت تحكم المصائر الانسانية فيها عوامل مجهولة ) • يقول روب جريه ان العالم ليس خافلا بالمعنى ولا خاليا من المعنى ، واقفا هو موجود فحسب : « فى كل مكان حولنا وعلى الرغم من كافة النعوت التى نطلقها حتى نضفى على الأشياء روحا ونفرض لها غاية ، نجد أن الأشياء موجودة فحسب • سطحها نظيف ومصقول ، وهى قوية ومتينة ، ولكن بشرير برقيق غامض أو شفافية » •

ان هذا المبدأ يؤدى الى حالة من الذمول عن الواقع ، اذ نجد سلسلة من الصور لا يربط بينها رابط واضح ، ليست اتصالا وترابطا بل تمزيقة وانعدام للاتصال • اللحظة العابرة لا حقيقة لها ، والمواقف لا تتجدد وتصبح واقعا الا عندما نتذكرها • وقد كتبت ناثالى ساروت عن مارسيل بروست تقول : انه « كان يلاحظ العمليات النفسية من مسافة بعيدة ، يبعد أن تكون قد تمت : يراها مجتمدة وهادئة ، وكأنه يراها فى الذاكرة » • وتوضح رواية « المتلصص » Le Voyeur لروب جريه بجوهر هذا الأسلوب : فالناس مجرد أشياء بين الأشياء ، والقتل لا يبنى شيئا أكثر من بيع ساعة يد ، والجريسة لا تضى أكثر من صيحة كلب البحر ، والحدث لا يبدو أن يكون حلما محيرا أو شهادة شاهد زور • الواقع بشرير مستقبل ولا قيمة ولا معيار •

---

(هـ) نقلت هذه الفترة من رواية « الغريب » ترجمة الاستاذ محمود حسن حلمي  
مطبوعات دار القومية - القاهرة •

ويبدو أن أسلوب « الرواية المضادة » يتصل من نواح كثيرة بظهور  
السيرنطيقا ، وبدراسة النظم الدينامية لتصحيح الذات . فقد أدى وجود  
الآلات « التي تفكر » و « التي تتعلم » والتي تصحح أخطاءها بنفسها ،  
الى تشجيع الفلسفة السلوكية والوضعية الجديدة . وأصبح لا بد من  
تحديد الفوارق بين الكائنات البشرية وهذه الآلات الجدلية ، ولا بد من  
فهم « طبيعة » الانسان فهما جديدا ، ولا بد من توسيع اطار المادية الجدلية  
وتجديد أحكامها . وقد أثبتت السيرنطيقا أنه يمكن صنع آلات تتصرف  
كأنها تصدر في تصرفاتها عن وعي ، بل وقد تم صنع بعضها بالفعل ، وان  
كانت الآلة الواعية لا وجود لها في الواقع ولا يمكن أن يكون لها وجوده  
ولذا رأى رواد السيرنطيقا أنه ليس للوعي أهمية كبيرة ، بل واعتقدوا  
أنه أمر وهمي ، فهم لا يصفون لنا غير « سلوك » الأجهزة التي يصنعونها .  
وقد كتب رومني آتشبي الذي يعد بالاشتراك مع نوربرت فينر رائد  
السيرنطيقا الحديثة يقول في كتابه « تخطيط العقل » :

« لم أشر في هذا الكتاب في أى موضع الى الوعي وما يتصل به من  
عناصر ذاتية ، وذلك لسبب بسيط هو أنني لم أجد الاشارة اليه ضرورة  
في أى جزء من الكتاب ... ورغم أن الوعي قد يكون واضحا ومحددا  
لدى صاحبه ، فليست هناك وسيلة معروفة حتى الآن يمكن أن يكشف  
بها المرء تجربته لسواه » .

ولا أود أن أكرر هنا كافة المجادلات التي دارت بين الوضعية  
المنطقية الجديدة والمادية الجدلية ، وسأكتفي بالإشارة الى مدى مساهمة  
« الرواية المضادة » لهذه الآراء الوضعية الجديدة ، وإلى أى حد منحل  
فقد الناس في هذه الروايات طبيعتهم الأصلية وتحولوا الى « صناديق  
سوداء » كذلك التي تصنعها السيرنطيقا والتي لا تهتم فيها الا بالثلاقة بين  
المدخلات والمخرجات ، ولا تهتم أبدا بطبيعة الانسان وجوده . ولقد  
ارتبطت النتائج الفلسفية الرائقة التي استخلصت من المكشفات الثورية

للمسير منطقياً بمنهج أدبي قد يكون في بعض الحالات الفردية مفيداً كما كانت السلوكية مفيدة في العلم ، ولكن هذا المنهج في مجموعه لا يكتفى بوصف نزع انسانية الانسان ، بل انه يضيف على هذا النزوع للانسانية طابع الغائية الحتمية .

ولا يؤدي منهج « الرواية المضادة » الى استعادة الحقيقة المفقودة . فهو قد تخطى عن المبادئ الجوفاء والارتباطات الاصطلاحية المحددة سلفاً ، ليقيم لنا التفاصيل بعد افراغها من كل معنى ، والانطباعات الحسية التي ليس بينها رابط على الاطلاق . وعندما أعلن هذا النوع من الأدب رفضه لأنشأه الحقائق التي تحويها عناوين الصحف ، نجده في الواقع قد رفض الحقائق نفسها رفضاً باتاً . فكل ماهو ملموس ينوب وينوى ، والشخصيات تهتز في ضباب بدائي مضطرب . ولا نجد لديهم أمماً أو خلفاً بل مجرد « وجود » لا صلة له بالزمن أو الاتجاه . انهم يرفضون العالم الرسمي الوهمي ويضمون مكانه علماً خاصاً ، ولكنه ليس أقل منه انتماء الى عالم الأنشباح . وهدفهم هو تصوير هذا الوجود غير المفهوم ، هذا الوجود الذي لا صلة له بالزمن ، والمربط بانسان يعيش في ظلمة لا صلة لها بالزمن . لكن هيجل يقول : « ان الوجود في ذاته لم يمد واقعياً حتى الآن ، والثشي الواقعي الوحيد هو ما تمكنا بالفعل من ادراكه » . وكذلك يقول ماركس : « ان العالم المفهوم وحده هو الواقع » . والأدب الذي يرفض الادراك علماً ، لا يمكن أن يتوفر له ذلك الحد القاطع للحقيقة . وقد يكون اللواقع الذي يمثل محتوى هذا الأدب أثراً من آثار الاحتجاج على ذلك العالم التمثيلي الوهمي ، غير أنه لا يعدو في الحقيقة أن يكون ظلاً لذلك العالم .

وعلى الرغم من هذا كله فإن بعض الكتاب الذين يمدون الى جمع تلك التفاصيل التي يلاحظونها بدقة ، يذهبون الى مدى أبعد من مجرد



خلق عالم تجدد كل ما فيه وأصبح شيئا أو حالة ثابتة . ومن أمثال هؤلاء الكتاب ج . د . سالينجر (\*) ، فهو يستخدم المنهج السلوكي ، ويصور سلوك الناس من خلال سلسلة متتابعة من التفاصيل الصغيرة . واليكم هذه الفقرة التي تنقلها اتفاقا من روايته « فراني آند زووي » :

« في الساعة العاشرة وعشر دقائق صباح يوم الاثنين في أحد أيام نوفمبر عام ١٩٥٥ ، كان زووي بلاس - وهو شاب في الخامسة والعشرين - يجلس في بانيو للحمام مبتلى تماما بالماء ، ويطلع خطابا كتب منذ أربعة أعوام ، كان يبدو أن ذلك الخطاب بلا نهاية ، مكتوب على الآلة الكاتبة في عدة صفحات ، على ورق أصفر من الورق الذي يستخدم في أعداد صور المراسلات . وكان يلقي بعض المشقة في الاحتفاظ به مستويا على ركبتيه البارزتين فوق الماء كأنهما جزيرتان جافتان . وإلى يمينه كانت ثم سيجارة تبدو مبتلة ، وقد احتفظت بتوازنها على حافة اناء الصابون الخرفي الذي يشكل جزئا من البانيو ، ومن الواضح أنها كانت مشتتة إذ كان يمسك بها بين الحين والحين ويأخذ منها نكسا أو نفسين دون أن يضطر إلى رفع عينيه عن الخطاب . وكان الرماد يساقط بانتظام في ماء البانيو ، يساقط مباشرة أو عن طريق إحدى صفحات الخطاب . وبدأ أن زووي لا يشعر بغربة الترتيب الذي أعده . وإن كان قد بدا أنه شرع يدرك أن حرارة الماء أخذت في انقصاص الماء من جسمه . وكلما طال أمد قراءته للخطاب - أو أعادة قراءته - كر استخدامه لظهر مصمم في تحفيف جبهته وشفته العليا ، وأصبح ذلك يتم تلقائية أقل ومرات أكثر . . . »

غير أن سالينجر يخلق من هذا الموزايكو من التفاصيل واللمحات

---

(\*) جيرم دافيد سالينجر ( ١٩١٩ - ١٩٥٥ ) مؤلف أمريكي ألف سنة ١٩٥١ قصة *Patcher in the Rye* وتدور حول حياة يافع دون العشرين حرب من المدرسة الداخلية وطاف بواجه المجتمع الأمريكي منفردا . وأصدر في ١٩٥٢ مجموعة قصص تسع قصص .

وتتف المحادثات والخطوط العامة للمواقف أكبر قدر ممكن من «الجوء» ،  
ويكشف جوانب جديدة من الواقع النفسى والاجتماعى • وليس فى  
قصصه تغيب أو دعاية ، وهى مع ذلك مثيرة ومشوقة بشكل غير مألوف ،  
وربما لهذا السبب ذاته • فتجد لدى سالتجر أن الواقع يكشف  
من جديد من خلال أولئك الشبان الذين يرموا بالعالم المحيط بهم والذين  
يسعون بمختلف الصور الى البحث عن معنى الحياة • وهذا الشكل الجديد  
البارع من أشكال النقد الاجتماعى ، والذى يتخطى بكثير سلوكية  
« الرواية المضادة » ، هو ما يجعل لانتاج سالتجر كل هذه القيمة  
والجاذبية • فهو يرى العالم من خلال عيون الأطفال والشبان الصغار •  
ولذا لا يبدو هذا العالم كنظام اصطلاحى يمكن تحديده بعبارة محفولة ،  
بل كواقع منحل وغير متوقع • وتجد مثالا مشابها فى فيلم « زازى فى  
الثرى » ( الذى أخرج على أساس الرواية التى ألفها ريمون كينو ) •  
وفيه نرى فتاة صغيرة من الريف تستكشف عالم الكبار فى باريس ،  
تستكشف الواقع المخيف لنظام تحول لعب الأطفال فيه الى قتال ، ويمكن  
لمود القاب أن يؤدى الى انفجار يدفع بالأشياء الى السماء • تنهوى فيه  
واجهات المنازل ، ويتسلل فيه الارهاب الفاضى والقتل والخوف زاحفة من  
تحت الأثاث • وعندما تعود الأم فى النهاية من موعدنا الذى تلقى فيه  
عشيقتها وتسال الفتاة الصغيرة كيف قضت اليوم ، تجيب زازى بسخرية  
مريرة : « لقد قدمت فى السن » • وتجد مقابلا ايجابيا وجميلا لهذا  
الفيلم المميز الذى يصور اكتشاف طفل للعالم الرأسمالى بكل ما فيه من  
تناقضات هائلة ، فى الفيلم السوفيتى « رجل يتجه نحو الشمس » • وفى  
هذا الفيلم نجد طفلا آخر يكشف عالم الاشتراكية التام • وينبئ أن  
يمرض هناك الفيلان ما فى كل أنحاء العالم • فهما يقدمان أقوى دليل  
ممكن على شيئين : الفارق الهائل بين العالمين • عندما ينظر اليهما نظرة غير  
تقليدية ، وبشر دعاية أو أفكار زائفة • وعلى الامكانية الهائلة لتصوير  
العالمين بنفس أساليب الفن الحديث •

ويعتقد الكثيرون من الفنانين والكتاب من أنصار الفن الحديث ، أن الواقع المعاصر لا يرتبط أدنى ارتباط بتلك المجموعة الجاهزة من الصور التي تجسدت في أكلشييات ، وأنه لا بد من اكتشاف مواقف جديدة تميز عصرنا ، وأنه لا بد من تقديم مجموعة وافرة من الصور الجديدة القوية غير المتبذلة . وتجد من الرواد الكبار في هذا الاتجاه ايزنشتين وماياكوفسكى وشابلن وكافكا وبريخت وجويس وأوكيزى ومكاريونكو وفوكنر وليجيه وبيكاسو . وقد تعمدت أن أخلط أسماء الفنانين الاشتراكيين بأسماء الفنانين والكتاب غير الاشتراكيين ، لأن رفض الكلشييات والبحث عن « ألبوم جديد للعالم » أمر مشترك بينهم جميعا ، فهم لا يختلفون في التهج بل في نظرهم الى المستقبل .

وقد كتب والتر بنيامين في كتابه «دراسة في فلسفة التاريخ» يقول :

« ثمة لوحة ليول كلى يطلق عليها اسم الملاك الجديد . يبدو فيها الملاك وكأنه يتراجع فرعا من شيء يحدث فيه . عيناه واستان وفمه فاجر وجناحه ممدودان . والأرجح أن ملاك التاريخ يبدو على هذه الصورة ، فهو يدير وجهه الى الماضي ، ولا يرى حيث نرى نحن سلسلة من الأحداث - غير كارثة متصلة لا تكف عن جمع الألقاض بعضها فوق بعض وتكدسها تحت أقدامها . ولا شك في أنه يود أن يبقى في مكانه ليوقظ الموتى ويضم رفات القتلى . غير أن عاصفة هبت من السماء فأحاطت بجناحي الملاك وبلقت من العوا حدا منه من طيها . وأخذت تلك العاصفة تدفقه دفعا نحو المستقبل الذي يدير اليه ظهره ، في حين تتضخم كومة الألقاض أمامه حتى تبلغ عنان السماء . وتلك العاصفة هي مائندوهو »  
« التقديم »

وكان هذا الملاك نفسه مصدر الهام لبروست وجويس وكافكا واليوت : فحين خيالهم الحلاق تجمع الأجزاء المتآثرة من الماضي ، وتصوره كأنه واقع . ونحن نجد في فيلم « العام الماضي في ماريناد » ، الذي اعد

له روب جريه المألجة السينائية ، أن الحاضر يتألف من أفنة وأشباح ، ومن خفيف أقدام على الرمال ، وأن المستقبل مغلف بالظلام ، وأن الشيء الواقى الوحيد هو الصور التحجرة التى تحويها الذاكرة . اما ملاك ماياكوفسكى وبريخت فيختلف عن هذا الملاك ؟ اذ نرى له وجها كاملا يتحه الى الأمام . وهذا «الملاك الجديد» المختلف لا يرى الأتقاض وحدها بل يرى أيضا ما لم يستكمل بعد ، ويكون هذا الجديد أحيانا ضيلا حتى تصب رؤيته ، ويكون أحيانا مبهما حتى يصعب ادراكه ، وأحيانا غريبا الى غير حد . ولا ينحصر مجال الواقع لدى هذا الملاك المختلف فيما أصبح واقعا بالفعل ، بل يمتد الى جميع الممكنات . والحقائق والمواقف الأساسية التى يكتشفها لا تدعو الى السكون والاطمئنان بل الى الحفز والتشجيع ، لا تدعو الى الهدوء بل تبين الطريق الى التقدم .

وقد حلم كافكا بملاك يتحول فجأة الى شيء ميت « ليس ملاكا حيا بل مجرد تمثال خشبي محفور ، موضوع فى مقدم السفينة ، كذلك التماثيل التى يعلقونها فى أسقف حانات البحارة ، ولا شيء أكثر من ذلك .. » . وكان حلما غميا يتحول فيه كل الكائنات الحية الى أشياء . وذلك على حين كشف ايزنشتين الموقف المقابل فى فيلمه « المدرعة بتومكين » . فعندما تغير المدافع الوجهة الى السفينة الشائرة اضاجها على غير انتظار ، يغمر المشاهد شعور بانتصار الناس على قوة تلك الأشياء الحالية من الحياة ، فالقرار الحز الذى يتخذه الانسان يفرض نفسه على الأشياء . ومن الوظائف الجوهرية للفن فى العصر الذى تسود فيه القوة الميكانيكية العاتية ، أن يؤكد أن الاختيار الحز موجود ، وأن الانسان قادر على خلق المواقف التى يحتاجها أو يريدتها . ويشير شابلن أيضا الى هذا الانتصار فى المفارقات المضحكة التى يقدمها للحياة اليومية . وهو لا يقدم لنا حدثا ثوريا كذلك الذى يقدمه ايزنشتين ، لكنه يقدم لنا انتصارا على كل حال ، انتصارا للانسان الذى تستعده الآلة ... على الآلة ذاتها . وكذلك استخدم بيكاسو أدوات الرسام ليرينا علما تمزق الى ملايين القطع ، وهو لا يرينا

إياه كصير عن مصير مجهول أو كحدث كوني ، بل « كجويرنيكا » ،  
كوجود انساني تهدده الدكتاتورية الفاشية . فتلك اللوحة الضخمة  
لا تكفى بتصوير الواقع فى أكثر أشكاله تركيزا ، بل انها تحق الى جانب  
الانسانية المعذبة ، وترفع باسمها اصبح الاتهام عاليا . ولو كانت هذه  
اللوحة من لوحات « الشكلى » المزعومة لما أطلق عليها بيكاسو اسم  
جويرنيكا ( الحرب ) بل لأطلق عليها اسم « انفجار » أو « دمار » أو  
« تحت شارة الثور » أو شيئا من هذا القيل . ولا يمكن لأى انسان معاد  
للفاشية أن يسأل : « ماذا نستطيع أن نفهم من هذه اللوحة ؟ » فهذا  
السؤال انما يترك للفاشيين الذين يشيخون بأبصارهم وقد جلمهم الاحساس  
بالذنب . وعندما يطوى السيان المئات من اللوحات والصور التاريخية  
الأكاديمية التى تسمى لأن يدها الناس لوحات واقية ، سوف يجد أحفاد  
أحفادنا فى الواقعة المتطرفة والقاتية لهذه اللوحة العظيمة سجلا لمصرناه

وبريخت أيضا . كبيرا ما نجد فى أعماله أن الموقف الجديد هو فى  
الأغلب القبيح المباشر للموقف القديم المؤلف . ففى « دائرة الطباشير  
القوقازية » مثلا ، نجد أن أحكام سلامون التى كانت تنتمى الى العصر  
الطيريكى أصبحت أحكاما أكثر انسانية : فالطفل لا يعاد الى أمه بل الى  
المرأة التى اتخذت موقف الأم حقا . أو فى « جاليليو » : نرى موقف  
الانسان الذى يعرف ولكنه لا يريد أن يتسدد بطلا ، موقف المعارض  
للخرافة المتعصبة ، والمستند للولوغ فى القذارة حتى يمكن لاتاجه أن  
يعيش بمده . ان هذه الصور التى تمثل مواقف أساسية جديدة ، تؤدى  
بالترجيح الى تشكيل صورة متكاملة للواقع الجديد الذى يكافح ضد  
الكلشيشيات ، ضد الجمود ، ضد السيارات المحفوظة ، ضد العالم  
الوهمى المؤلف من الملفات وأشباه الحقائق والأحكام المسبقة والأفكار  
الاصطلاحية وكل ما يجتنى به رسميا باسم « الواقع » .

ان هذه الصورة التكاملة لا يمكن بلوغها بنير الفلسفة الجدلية

للماركسية • غير أن الفنانين والكتاب غير الماركسيين يشتركون أيضا في اكتشاف العالم الذي نعيش فيه ، وفي التعبير الفني عن كثير من جوانبه • فكل جهد يذلل في تصوير الواقع بغير تعصب لرأى سابق - أى بصدق واخلاص - يساعدها جميعا على التقدم • وليس معنى ذلك أن الاخلاص وحده يمكن أن يقدم للواقع المعقد لمصرنا صورة كاملة ، فهو لن يستطيع أن يقدم غير جانب ضئيل من الواقع • ولكن بغير هذا الاخلاص لن يكون في الوسع عمل شيء على الاطلاق •

### الفن والجماهير :

تعرضت المحاولات التي بذلها الأدب الاشتراكي والفن الاشتراكي لاكتشاف الواقع الاجتماعي الجديد ، للقمع المؤقت على يد البيروقراطيين • بل ما زالت هذه المحاولات تعرض لمقاومة البيروقراطيين من حين الى حين • غير أن الطابع المقدر للمرحلة الانتقالية التي نعيشها اليوم ، له جذوره العميقة التي تمتد الى أبعد من مجرد تدخل البيروقراطية • فالهمة الرئيسية للفن والأدب الاشتراكيين المصاعرين - وهى تصوير الواقع الجديد بالوسائل الملائمة - ترتبط أوثق الارتباط بقضية معاصرة أخرى ، هى قضية دخول الملايين من الناس مجال الحياة الثقافية •

وعندما ألفت جوته رواية « فاوست » كان تسمون فى المائة من سكان دوقية فايمر من الأميين • وكان الفن والأدب من امتيازات الصفوة المحدودة العدد • غير أن المجتمع الصناعى يحتاج الى أناس يعرفون القراءة والكتابة • وقد نمت المرفقة مع الصناعة ، ونمت معها الحاجة الى المزيد من المرفقة • وكب والتر بنيامين يقول : « كان من الوظائف الرئيسية للفن دائما أن يخلق طلبا ، لم تنهأ الظروف بعد لاشباعه اشباعا كاملا » • وكب أندريه بريتون يقول : « لا يكون للعمل الفني قيمة الا اذا كانت تجرى فى أبحاثه خيوط من المستقبل » • لكن هناك الى جانب قدرة « الطليعة » على التنبؤ بالحاجات المستقبلية ، حاجة راحنة لاستعادة الأرض المفقودة •

وتظهر هذه الحاجة غالباً في شكل طلب التسلية • والحصول على الأرباح من وراء هذا الطلب هو الهدف الرئيسى الذى يسمى وراءه منتج وموزعو « الفن الجماهيرى » فى العالم الرأسمالى • فالامكانيات الضخمة للاتاج الميكانيكى تسمح بتوزيع الكتب الجيدة على نطاق جماهيرى ، كما تسمح بطبع اللوحات الجيدة بكميات كبيرة ، وتسجيل القطع الموسيقية الجيدة ، وعرض الأفلام الجيدة على الملايين من الناس • لكن العالم الرأسمالى اكتشف من ناحية أخرى امكانيات واسعة للحصول على الأرباح عن طريق انتاج مخدرات فنية • ويستند منتج هذه المخدرات الى الزعم القائل بأن معظم المستهلكين أناس بدائيون يسعون الى اشباع غرائزهم الهمجية • وعلى أساس هذا الزعم يسمى هؤلاء المنتجون الى اثاره تلك الغرائز ، وابقائها يقفلة ، وتنشيطها بانتظام واستمرار • فالأحلام تحول الى سلع تجارية : الفتاة الفقيرة تزوج الملونين ، والفتى الساذج يغلب بقرته الضلية وحدها على كافة القبات التى يواجهه بها عالم متحذلق معاد • والحكايات الخرافية توضع فى اطار عصرى وتنتج على نطاق واسع • ويحدث كل هذا فى نفس الوقت الذى يكافح فيه الفنانون والكتاب ضد الاكليسيات ويجربون كل الوسائل من أجل اعادة تصوير الواقع الجديد ! ان التناقض هنا صارخ يدعو الى القلق : فنجد من ناحية ذلك السعى الدائب للشور على وسائل جديدة للتصير عن الواقع الجديد ، والاذراك الواضح بأن « وسائلنا الفنية قد بليت واستهلكت ، وقد ستمناها وأخذنا تتحسس طريقنا بحثاً عن وسائل جديدة » ( توماس مان ) • ونجد من ناحية أخرى أعداداً غفيرة من الكائنات البشرية التى يمد الفن القديم نفسه شيئاً جديداً تماماً بالنسبة اليها ، وما زال عليها أن تعلم كيف تميز بين الجيد والئث ، وأن تشكل ذوقها وأن تطور قدرتها على الاستمتاع بالأعمال ذات المستوى الرفيع • ان المؤلف الموسيقى أدريان ليفركون فى رواية « الذكور فاوستس » لتوماس مان ، يعتقد أن كافة الفنون فى حاجة الى أن تتحرر « من الافراد مع صفوة متقفة ، يطلق عليها اسم الجمهور ،

لأن هذه الصفوة لن تلبث أن تختفى من الوجود • بل انها قد اختفت من الوجود بالفعل • وعند ذلك سوف يقف الفن وحيدا تماما • وحيدا حتى الموت • ما لم يجد طريقا للوصول الى الشعب • أو اذا أردنا أن نستخدم عبارة أقل رومانسية • للوصول الى الكائنات البشرية • • فإذا حدث ذلك فإن الفن • سوف يجد نفسه مرة أخرى خادما للجماعة الانسانية • هذه الجماعة التي تربط بينها أشياء أكثر بكثير من مجرد التعليم • جماعة لن تقبل على الثقافة بل سوف تمشيها ••• سوف يصيح فنا على علاقة وثيقة بالجنس البشرى • •

وهناك سمي جاد في الاتحاد السوفيتي للوصول الى ذلك • فالمجتمع البرجوازي في مراحلہ الأخيرة ينظر الى الفن على أنه نوع من الهواية وازجاء الفراغ • وانه غير جدير باهتمام الأشخاص المشتغلين بأمور جدية كالأعمال الاقتصادية والسياسية • أما المجتمع الاشتراكي فيأخذ الفن مأخذ الجد • وقد دارت بيني وبين العمال الشيان في موسكو مناقشات حول انتاج يسنين وبلوك وماياكوفسكى وايقوشنكو وفوجنسكى • واستلفت نظري مدى فهمهم وذكايتهم • وان الكتب الجديدة والأفلام والمسرحيات والمؤلفات الموسيقية تستهلك بمئات الآلاف ويستمتع بها ملايين الناس • بل وهى تثير بينهم مناقشات حامية • ويسلم الجميع بالقوة الاجتماعية والتربوية للكلمة والصورة • ولا ينظر أحد الى عمل من أعمال الفن كحدث عابر • بل هم ينظرون اليه كحدث سترتب عليه آثار بعيدة المدى • اذ أنه ولد من الواقع • وهو يعود ليؤثر فى هذا الواقع • وكثيرا ما يقضى الشبان ليلة كاملة يتجادلون حول قصيدة • فقد خرج الشعر الى الشارع • وتثير المناقشات التى تدور حول شخصيات الروايات ومواقفها قضايا رئيسية فى الحياة الاجتماعية وفى الفلسفة • فالفن وما يثيره من مناقشات يعد من العوامل الهامة الى الأمام فى حياة العالم الاشتراكي •

غير أنه اذا كان أخذ الفن • مأخذ الجد • شيئا رائعا فى ذاته • فقد أدى أيضا الى الوقوع فى عدد من الأخطاء والمبالغات • فالطريق من الفن



الى الإنسان - « انتاج فن على علاقة وثيقة بالجنس البشرى » - ليس هو  
أفصر مسافة بين مكتب سكرتير الحزب والأجهزة التنظيمية . ولا مفر من  
أن يكون هذا الطريق طويلا لا مختصرا ، وأن يمر خلال تجارب عديدة  
ومتنوعة يقدم عليها الفنانون ، وخلال تربية سخية وواسعة النطاق  
للجماهير ، وليس الأمر المؤسف فى العالم الرأسمالى هو الاتجاه الى  
« الشكلية » ، ولا هو الرسوم أو القصائد التجريدية ، ولا هو موسيقى  
السلسلات أو الرواية المضادة ، وإنما يكمن الخطر الحقيقى والمفزع فى  
تلك الأعمال الصلبة المرتبطة بالأرض ، الأعمال « الواقعية » اذا شئت  
استخدام هذا التعبير ، والتي تظهر فى انتاج تلك الأفلام البلهاء وتلك  
المسرحيات الكوميديية ، والتي لا تهدف الا الى زيادة الفناء والحبث  
والجريمة . فالمداء للاشتراكية يلجأ الى أساليب « تجريدية » ، والحرب  
لا يعجزى الاعداد لها عن طريق أعمال الفن الباردة بل عن طريق وجبة  
غذائية فجة . ونحن نجد فى الاتحاد السوفيتى مسرحيات مملة وكتبا مملة  
وأفلاما مملة جنباً الى جنب مع مسرحيات وكتب وأفلام ممتازة ، ونجد  
انعدام النوق جنباً الى جنب مع الفن ، ونجد الماطفة اللزجة جنباً الى  
جنب مع الصدق الحار ، ولكننا لا نجد تلك النفاية النسة المفسدة التي  
نجدها فى الفن الرأسمالى التجارى . ولا يجوز أن نقلل من أهمية هذا  
الفارق الكبير ، فالمنصر السلبى فى الاتحاد السوفيتى - والذي يشتمل فى  
التمسك المحافظ بأشكال التعبير التي لم تعد ملائمة للزمن - لا يبدو أن  
يكون قضية من قضايا الانتقال .

لقد وضع الانسان تصميمات السيارات الأولى التي صنعها ، على هيئة  
العربات التي تجرها الخياد . غير أن القلب الجديد - وهو المحرك - كان  
أقوى من الاطار القديم . وظهرت أشكال جديدة تلائم مطالب السرعة  
المتزايدة . وأصبحت التكنولوجيا هي القابلة التي تقوم بتوليد نوع جديد  
من الجمال . وذوق كل طبقة متصورة يبدأ عادة من حيث ينتهى ذوق

الطبقة المنهارة ، وتميل الطبقة المتصرفة عادة الى بناء الحياة الجديدة وراء واجهة قديمة . وقد صُحِبَ نهضة البرجوازية البريطانية في القرن الثامن عشر ظهور العمارة القوطية فجأة بحسبانها عمارة « حديثة » ، وغدت الحُرَاب والأقناض من المتع التي يسعى الناس الى مشاهدتها . وكان البرجوازي يميل الى اخفاء رأسماله في ملابس تنكرية ، وأن يمتلك قلعة - بل وأقناض قلعة - كرمز على ماضيه النيل . وحدث في عام ١٧٦٠ أن طلب تاجر يدعى « سترلنج » تجديد قلعة متداعية ، وطلب من المهندسين بذل كل جهد حتى « يشعر كل من يدخلها بأنها سوف تتوارى فوق رأسه » . وأدت نهضة البرجوازية الألمانية والنموسوية بعد مائة عام الى تشوّه ظاهرة مماثلة ، فظهرت عمارة تتميز بالتناقض ، أشبه بالتشكيلات التي يصنعها صانع الحلوى للتشبه بالفن القوطي . وصممت البنوك على هيئة قلاع ، ومحطات السكك الحديدية على هيئة كاتدرائيات . وقد وصف أدولف لوس ، وهو من رواد العمارة الحديثة ، هذه الاتجاهات بأنها « جريئة » ، ورأى في واجهات المكاتب والمساكن المتجهمّة والزخرفة بالجصّ مصيرا معماريا عن الرياء البرجوازي المتأصل .

وكذلك نجد أن كثيرا من العمال ، بعد احراز الانتصار السياسي ، يبدون بتقليد ذوق البرجوازية الصغيرة . ويتبع عن ذلك أن نجد في البداية تفاوتاً بين الأفكار الفنية لكثير من المثقفين التقدميين والأفكار الفنية لعظم الطبقة العاملة . بل وقد يحدث أن تصبح الهوة بين ما هو متقدم اجتماعيا وما هو حديث في الفن واسعة الى حد يجعل كلمة « حديث » نفسها امانة في أفواه بعض المسؤولين . ثم يتقلب الجيل الناشئ بالتدرّج على هذا التناقض الغريب . فهذا الجيل يريد أن يكون تقيديا وعصريا أيضا بكل معنى الكلمة ، يبحث عن أسلوب عصري للحياة - أي أسلوب ملائم للعصر - ويقبل على كل ما يتاح من أنواع التجديد . وبذلك ينشأ صراع بين القديم والجديد في مجال الثقافة . وكثيرا ما يلجأ المدافعون عن

القديم الى التشدد « بالفرائز السليمة للامسان البسيط » • ولا بد أن أقرر أن مثل هذه الحجج تثير في نفسى قلقا عميقا ، فاني أسمع في طياتها نغمة التكبر والاستعلاء • فهل لا يزال موجودا ذلك الامسان « البسيط » الذى يكبرون من الثناء عليه ، ذلك القارئ أو المستمع أو زائر المعارض العادي ، غير المثقف ؟ وإذا كان لا يزال موجودا ، فهل هو حقا أعلى محاكم الاستئناف ، هل هو الشخصية الكاملة المتمتدة الجوانب التى تهدف الاشتراك الى بنائها ؟ ان « الامسان البسيط » كان ينتمى الى ظروف اجتماعية بدائية ، كانت تنتج أعمالا فنية تجمع بين الفريزة والصبرة والبراث • وأمثال هؤلاء الناس يزادون ندرة فى ظل حضارتنا الصناعية التى تسود فيها المدن • وذلك المزيج من التلقائية والراث الذى كان يميز أغاني القرون الوسطى قد انتهى ؟ وكان للصناعة والمدينة أثرهما فى القضاء على كثير من الطواهر القديمة ، اذ يتعرض الانسان فى المجتمع الصناعي لكثير من الحوافز والمناشع المختلفة ، وذوقه لا يتشكل فوق صفحة بيضاء ، بل هو يتأثر بكافة السلع التى تنتج على نطاق واسع ، والتى تمر حياته منذ الطفولة • وأحكامه الفنية هى فى أغلب الأحيان أحكام مسبقة • والأرجح أن الأوبريتات النمساوية يمكن أن تال عدداً من الأصوات أكبر مما تاله موسيقى موزار فى أى استفتاء شعبي •

ان « الامسان البسيط » انما ينتمى الى عالم الكليشيهات الوهمي • وليس له وجود الا بقدر ما يوجد « العامل » أو « المثقف » • وانا لنجد أن الفوارق الثقافية بين الناس أكبر بكثير مما يحول أخصار التبسيط أن يصوروا • وذلك فى العالم الرأسمالى نفسه باتباعه التجارى الذى يعمل على إلغاء كل الفوارق الثقافية • ولا شك فى أن السلع الرديئة التى تنتج على نطاق واسع تأثيرها ، ولكن لا شك أيضا فى أنها تلقى ممارسة تلقائية واسعة • وقد أقيم فى فيينا منذ وقت غير بعيد معرض للوحات ورسوم عمال السكك الحديدية النمساويين • ولم يكن بين اللوحات المروضة أكبر

من الثالث على عكس ما توقع الكثيرون ، يمثل ذلك الحليط المألوف من الطيبة والنومة الزائفة . أما الثلثان الآخران فظهر فيهما تأثير فان جوخ وجوجان وسيزان وبيكاسو والفنانين النموسيين المحدثين . وانه ليكون من الخطأ أن تصور أن « العمال » أو « الناس العاديين » يرفضون الفن الحديث رفضا غريزيا . وربما كانت نسبة العمال الذين يؤثرون الفن التقليدي لا تزيد على نسبة من يؤثرون ذلك الفن بين رجال الأعمال ومديرى الشركات ورجال السياسة .

ولذا فان المهمة الرئيسة للمجتمع الاشتراكي ، الذى لم يصد المتاجرون الرأسماليون يقومون فيه بتزويد « سوق الفن » بالسلع المصنوعة على نطاق واسع ، تنقسم الى شقين : توجيه الجماهير نحو الاستمتاع السليم بالفن ، أى العمل على استئارة قدرتها على فهم الفنون ، والتأكيد على الالتزام الاجتماعى للفنان . وليس معنى ذلك الالتزام أنه ينبغي للفنان أن يتقبل ما يبليه النوق السائد ، وأن يكتب أو يرسم أو يؤلف وفقا للمرسوم رقم كذا أو كذا ، وانما يضى تسليمه بأنه لا يعمل فى فراغ ، وأنه فى آخر الأمر ملتزم بالمجتمع ، وكثيرا ما يحدث ، كما أوضح ماياكوفسكى منذ أمد طويل ، ألا يكون هذا الالتزام الاجتماعى العام متفقا مع التزام واضح بمؤسسة اجتماعية معينة . وليس من الضروري أن يفهم كل الناس العمل الفنى ويقروء منذ البداية . فليست وظيفة الفن أن يدخل الأبواب المفتوحة بل أن يفتح الأبواب المغلقة . لكن اكتشاف الفنان للحقائق الجديدة لا يتم لحسابه وحده بل يتم من أجل الآخرين أيضا ، من أجل كل من يريدون أن يعرفوا طبيعة العالم الذى يعيشون فيه ، من أين أتوا ، وإلى أين يذهبون . ان الفنان ينتج من أجل الجماعة . وتلك حقيقة تاهت عن الأبصار فى العالم الرأسمالى ، ولكنها كانت مسألة مسلما بها فى أئنا القديمة وفى عصر الفن القوطى . ولن يكون فى الوسع أن يتحقق على الفور التألف الجديد المطلوب - بين الحرية الشخصية

للفنان وحاجة الجماعة - إذ يتطلب ذلك قدرا كبيرا من التفكير البعيد عن الجمود والتجربة الحرة • وكل ثورة عقلية إنما هي تألف جديد يدور بانفجار مسموع • غير أن القلق في التوازن الديناميكي يتكرر المرة بعد الأخرى • ويكون لا بد من حدوث تألفات جديدة في ظل الأوضاع المتغيرة • والغضب الرومانسي والفردى لدى ماياكوفسكى الشاب قد استمد محتواه العظيم من الثورة ، إذ اتسمت التجربة الفردية والجماعية في تجربة واحدة • لكن هذه الوحدة لا تبقى ثابتة ، ولا يمكن الإبقاء عليها كما هي ، وفوق كل شيء لا يمكن الإبقاء عليها بمرسوم • بل ينبغي للفن الاشتراكي أن يزداد قوة باستمرار عن طريق التصدي لمهمة إعادة ايجاد الوحدة ، حتى يمكن في النهاية - وعبر عملية بطيئة ومؤلة - أن يقضى على كافة أعراض الغربة •

ويمكن أن ينشأ في أثناء ذلك سوء الفهم بمختلف صوره • فلن يمكن اشباع الطلب على الفن في الاتحاد السوفيتى ودول الديمقراطية الشعبية اشباعا كاملا ، لا بالطبقات الواسعة من الكتب الكلاسيكية ، ولا بأعمال الفنانين والكتاب الاشتراكيين البارزين وحدها • إذ أن الرغبة في فن ليس له هدف غير « التسلية » رغبة مشروعة • ولا مفر من أن يظهر الى جانب الفنانين الأصلاء المجددين عدد كبير من الفنانين « المتوسطين » • كما أن هذا الحد الفاصل بين التسلية والفن الجاد لن يبقى ثابتا ، وخاصة في مجتمع يعمل بوعي لتربية الشعب كله في اتجاه المعرفة والثقافة • ولا يجوز أن يكون معنى التسلية هو السخف ، كما لا يجوز أن يكون معنى الفن الجاد هو الأعمال المملة • وينبغي أن تحول دون ذلك تربية الجماهير من ناحية والوعي الاجتماعي للفنان من ناحية أخرى • فالمجتمع الذي يبنى الاشتراكية يحتاج الى كثير من الكتب والمسرحيات والقطع الموسيقية السلية واليسيرة الفهم والتي تساعد في الوقت نفسه على تربية العقل والشعور •

غير أن هذه الحاجة تحمل فى طياتها خطر الابتذال والمبالغة فى التبسيط والدعاية الفجة التى تخفى وراء البارات الأخلاقية الطائنة . وقد كتب ستاندال فى أيام شبابه يقول : « ان أى هدف أخلاقى ، أى هدف ظاهر للفنان ، يقتل العمل الفنى » . ولا يستطيع فنان اشتراكى أن يعمل دون هدف أخلاقى ، لكن عليه أن يحرص دائما على ألا يكون هذا الهدف محور عمله ، وألا يبالغ فى تبسيطه فيحيله الى دعاية ، بل عليه أن يسمو به ويجعله نقيًا فى إطار الفن . وينبغى أن يكون هذا أيضا شعار الفنانين الذين يعملون من أجل « التسلية » أى الذين يعملون لاشباع الحاجات اليومية العابرة . وعليهم ألا ينسوا أن الأعمال التى تهدف الى التسلية ، شأن غيرها من الأعمال الفنية ، تقدم فى المجتمع الاشتراكى الى أناس ناضجين ، وانها تخطئ هدفها تماما اذا نظرت الى الجمهور من أعلى .

وانه ليكون من الحماقة أن نتقص من قدر من يقدمون بالمشرات أعمالا أدبية أو موسيقية مهذبة لاعتراض عليها . ولكنه يكون خطأ أكبر أن تقدمهم كنموذج يحتذى من يريدون التعبير عن الواقع الجديد بوسائل فنية جديدة . وليس من السير أن نفهم لماذا يتشبث كثير من الفنانين الاشتراكين بالأساليب القديمة خلال فترات التحول الصعبة ، اذ أن المجتمع الاشتراكى نفسه ، وهو الذى يمثل جوهره فى الجدة ، يحتاج قدرا من الاتجاهات المحافظة ، وذلك على الأقل حتى يعلب عود الاتجاهات الجديدة فى الكفاح ضد الاتجاهات المحافظة . غير أن الفنانين الأصلاء هم الذين يخلقون الأساليب الجديدة ، الفنانون من أمثال ماياكوفسكى وأيزنشتاين وبريخت وايزلر ، وهؤلاء هم الذين سيمش اتساجهم فى المستقبل . بل اتنا نرى منذ اليوم ، وفى العالم الرأسمالى أيضا لا فى العالم الاشتراكى وحده ، ان الجديد يثبت أنه أقوى من تقليد القديم . ورغم أن النظامين الاقتصاديين متعارضان تماما أساسيا ، ورغم أن الصراع

والتنافس بينهما يعد من القضايا الجوهرية في الواقع الاجتماعي الجديد ،  
فإن كثيرا من عناصر الحياة الحديثة مشترك بينهما ، تشير من بينها إلى :  
التشبع ، والتكنولوجيا ، والعلم ، والمدن الكبيرة ، والسرعة ، والارتفاع ،  
وكثير من التجارب والمشاعر والحوافز الحديثة ، إذ لا بد من التمييز عن  
الحياة في مدينة كبيرة بطريقة تختلف عن الحياة في مدينة اقلية ناعمة .  
ورؤية الطبيعة لدى المتزحلق على الجليد أو راكب الدراجة البخارية تختلف  
عن رؤيتها لدى الفلاح أو الراعي . ولم يعد محتوى أو أسلوب حياة الطبقة  
العاملة الحديثة والتقنيين المرتبطين بها يتناسب مع الأساليب الشاعرية التي  
سادت في القرن الماضي . فنحن نرى الأشياء ونسمعها ونوجد الروابط بينها  
بصورة تختلف عما كان يفضل أسلافنا . وما كان يصدمهم في الفن -  
كاستخدام الفنانين التأثيرين للألوان ، أو المقابلات الصوتية في موسيقى  
فانجر - لم تعد تزعجنا بأي حال . وقد ألف الجمهور العادي اليوم هذه  
الأشياء وأمثالها ولم يعد يراها « حديثة » .

وترى السيرنطيقا أنه أصبح في وسع الانسان صنع آلات تقدم  
الاجابات النظرية على الأسئلة المتصلة بمناطق من الواقع لم تستكشف  
بعد ، وهذه الاجابات تقع خارج نطاق قدرة ادراك العقل البشري . والعلم  
لا يتراجع أمام مثل هذا الاحتمال المدهش ، كما أنه لن يرفض باستعلاء  
الاجابات التي تقدمها هذه الآلات الحاسبة لمجرد أن العقل البشري لم  
يستطع بعد معالجتها . بل قسّر السيرنطيقا على العكس أن الأمر قد  
يتطلب تصميم أجهزة « لتقوية العقل » لامتداده بالوسائل اللازمة لمواجهة  
المفاهيم الجديدة . ومن الصحيح أن العلم والفن أسلوبان مختلفان تماما  
في السيطرة على الواقع ، وأن كل محاولة لعقد مقارنة مباشرة بينهما تنتهي  
إلى نتائج خاطئة ، ولكن من الصحيح أيضا أن الفن يكشف بدوره مناطق  
جديدة من الواقع ، إذ يتبع لنا أن نسمع ونرى ما كان من قبل غير  
مسموع ولا مرئي . والنظرة الفنية أيضا ليست ثابتة ، بل يمكن أن

توسع بدورها وأن تحسن عن طريق « أجهزة التقوية » . ولذا فإن الاشتراكية ، التي تؤمن بقدرة الانسان غير المحدودة على التطور ، لا يجوز أن ترفض الجديد في أى مجال لمجرد أنه جديد ، بل ينبغي بدلا من ذلك أن تستخدم « أجهزة التقوية » حتى تدرك ما يبدو أول الأمر غير قابل للدراك ، فاذا ما أدركته أخضعته للمدراسة الدقيقة والتحليل العميق .

وكثيرا ما يجمع النقاد الاشتراكيون كافة وسائل التعبير الفنية التي كشفت منذ منتصف القرن الماضى ، ويصفونها جميعا « بالاحتلال » . ولا شك فى أن المجتمع البرجوازى فى أيامه الأخيرة يتجه الى التدهور ، ومن ثم فإنه يتجه الى الاحتلال بطبيعته . لكنه ليس عالما متجانسا بأى حال ، بل هو على العكس حافل بالتناقضات . وتناقضاته ليست بين البرجوازية والطبقة العاملة وحدهما ، فهناك تناقضات بين كافة الفئات الاجتماعية . والصراع بين الجديد والقديم ناشب على أشده بين صفوف المثقفين . ولا يقف كل جديد من تلقاء نفسه الى جانب الطبقة العاملة بطبيعة الحال ، فالأمر أشد من ذلك تعقيدا ، إذ يتأثر كثير من العمال ، من ناحية ، بالاحتلال البرجوازية ، كما يتأثر العالم الرأسمالى باستمرار ، من ناحية أخرى ، بوجود العالم الاشتراكى . وهذا التأثير فى ذاته زاهر بالتناقضات ، فهو لا يكتفى بإثارة العداء للشبيوعية ، وإنما هو يثير أيضا التساؤلات الذمعية . فرفض الفنانين للعالم الرأسمالى ، وردود فعلهم المباشرة وغير المباشرة ازاء الاشتراكية والشبيوعية واكتشافهم للواقع المكد البائع التعقيد تؤدي كلها الى ظهور أشكال جديدة ووسائل جديدة للتعبير ، لا ينفصل فيها احتلال القديم عن بزوغ الجديد . ويصعب علينا فى كثير من الأحيان أن نميز بين الفن وما ستكون له قيمة كبيرة فى المستقبل . غير أن وصف جميع العناصر الحديثة فى الأدب والفن فى العالم الرأسمالى بأنها « متعفة » ، أشبه بقول « لاسال » الذى انتقده ماركس عندما زعم أن الطبقة العاملة



تواجه كتلة رجمية متجانسة • فمثل هذا التجانس الشامل لا وجود له  
فى السياسة ، وبالأحرى لا وجود له فى الفن فى أى عصر ، وفى عصرنا  
على الأخص •

• ان اصرار بعض العناصر المحافظة فى العالم الاشتراكى على اعتبار  
الصورة التى يقدمونها للانسان • البسيط ، هى الحكم الأخير فى الأمور  
الفنية جميعا ، انما هو اتجاه يؤدى للعودة الى الوراء • فقد أصبح جزءا  
لا يتجزأ من التقدم الحتمى للاشتراكية ، أن يتحول هذا الانسان «البسيط»  
بالتدريج الى انسان بارع قادر على التمييز بين الأشياء بمق • ويبدو أن  
التكوين الداخلى لشعب من الشعوب يمكن أن يتغير بسرعة أكبر من التغير  
الذى يطرأ على أذهان بعض الإداريين • وقد بدأ بالفعل الخط الفاصل بين  
العامل المؤهل والفنى المتق فى الاختفاء ، وازداد التداخل بين الطبقة  
العاملة والمتقنين • ويكسب أبناء الطبقة العاملة وبناتها ، ممن يتلقون ثقافة  
عالية - ميلا ظاهرا الى المآثرات الذهنية والتجارب الفنية الجريئة • وهم  
يتسمون عندما يرتجف آباؤهم عند ذكر أسماء مور وليجيه وبكاسو ،  
وعندما يقولون ان زانبو ويتس ذريلكه يفلب على أعمالهم التومس ،  
أو يقولون ان الموسيقى الاثنى عشرية رجس من عمل الشيطان • ولأن  
يحرم الجيل الجديد فى العالم الاشتراكى من حقه فى التعرف على هذه  
الأشياء • بل انه لن يقف عند هذا الحد • فهناك أفلام سوفيتية جديدة  
وأعمال فنية أنتجها الشباب من الكتاب والنحاتين والرسامين ، تبرز الاعتقاد  
بأننا على أبواب ازدهار للفن السوفيتى ، سوف يجد المحتوى الاشتراكى  
فيه تعبيراً ظاهراً فى شكل حديث حقا •

#### بين الازدهار والاضمحلال :

ما زال العالم البرجوازى فى أيامه الأخيرة قادرا على انتاج فن له  
وزنه • ( ولعل لوجود العالم الاشتراكى وما يمثله من تحديات ، وما يثيره  
من قضايا فكرية وذهنية ، دوره الهام فى هذا الصدد ) • لكننا اذا نظرنا

الى المدى البعيد ، نجد أن الفن الاشتراكي يمتاز على الفن البرجوازي في عصره المتأخر . فهذا الأخير ، وإن كان قادرا على تقديم أشياء كثيرة ، ينقصه شيء جوهري ، هو : النظرة الواسعة الى المستقبل ، والرؤية التاريخية المتفائلة . ورغم جميع العقبات التي صادفت العالم الاشتراكي فما زالت لديه هذه الرؤية . وإن الأمر ليتجاوز بكثير مسألة الحزب وصوره القضاء ، ومسألة الرخاء والمهارة التكنولوجية ، فهي مسألة « معنى الحياة » : وهو ليس معنى ميتافيزيقيا بل معنى انساني .

ورغم كل ما مرت به الاشتراكية من تناقضات ، فانها لا تزال مؤمنة بالامكانيات غير المحدودة للانسان . واذا كانت رؤية المستقبل التي يمر عنها كثير من الفنانين والكتاب ذوى الوجهة والاخلاص في العصر البرجوازي المتأخر رؤية سلبية ، بل ان أغلبهم يرى أن العالم يسير بخطى خشيعة نحو الكارثة ، فلا يمكن أن يكون التفاؤل السطحي هو الوجه المقابل لهذه الرؤى المشائمة ، اذ أصبح لأول مرة في التاريخ انتحار الجنس البشري أمرا ممكنا . وقد تباها كارل كراوس بذلك في احدي مآثوراته منذ سنوات طويلة عندما قال :

« ان النهاية النصرية للعالم سوف تحل عندما تبلغ الآلات حد الكمال ، وعندما يتكشف عجز الانسان عن أداء دوره . » لقد تخلف الوعي الانساني عن التقدم التكنولوجي تخلفا ملحوظا . ولذا لا يجوز للفنانين والكتاب الاشتراكيين أن يأخذوا النظرة المتشائمة الى المستقبل في الفن والأدب البرجوازي مأخذ الحقة والبساطة . فحتى لو بقي شكل من أشكال الحياة بعد نشوب حرب ذرية ، فإن تلك الحياة ، والهواء الملوث المنتشر فوق مساحات أشبه بالمساحات التي نراها على سطح القمر ، لن تشبه في شيء تصوراتنا عن العالم الاشتراكي .

ولذا فإن منع الحرب هو واجب كل انسان عاقل أيا كان النظام الاجتماعي الذي يعيش في ظله . ومن يأسون من انتصار العقل يؤمنون

بأن الكارثة قادمة لا محالة ، ويمد شبح الدمار ظله على أعمالهم . وفي مواجهة هذا « الاحتمال » لنهائية السالم يقدم الفنانون الاشتراكيون « احتمالا » آخر ، هو قيام عالم يستند الى المنطق ، وبالتالي فهو عالم انساني . ولم يعد يمكن القول بأن هذا الاحتمال الثاني احتمال حتمي ، كما لا يمكن القول بأن الاحتمال الأول لا مفر منه . وقد أصبح الاختيار منوطا بكل فرد ، بصورة لم نعرفها من قبل . وأصبحت هذه الأبيات التي كتبها ايبيل Hebbel - أصدق مما كانت في أى وقت مضى :

« قد يكون مصيرك بين يديك فى هذه اللحظة العابرة ، وقد يكون فى وسعك توجيهه حيث تشاء . فكل كائن بشرى يمر بلحظة يسلم فيها المسك بمصيره زمام أموره ليده هو . . . »

وفى مواجهة هذا السالم الذى تركزت فيه القوة تركيزا كبيرا ، وأصبحت تحركات هذه القوة وتصرفاتها غامضة وملتبسة ، يبذل كثير من الناس الى الاعتقاد بأنه لا جدوى لا يتخفونه من قرارات ، ولذا فانهم يستسلمون « للمصير » . وفى مواجهة وضع كهذا تكون القضية الأساسية للفن الاشتراكى هى تصوير الناس الذين يكمنون خلف الأشياء التى لا تحمل أسماء ، وأن يقدموا احتمال انتصار الانسان على الأشياء ، وذلك دون استخدام عبارات طنانة أو اللجوء الى التفاضل الزائد . ان رواية « الملجأ Sanctuary » التى ألفها وليم فوكر ، والتى تصور مأساة عجز الكائنات البشرية فى محاولتها للأفلات من وضعها الاجتماعى الذى فرض عليها ، فتفشل محاولتها ، وتواجه الدمار أو تصاق الى العودة الى الماضى - ان هذه الرواية لم تجد حتى الآن مقابلهما فى الأدب الاشتراكى . ورواية « طريق الآلام » لالكسى تولستوى تتناول موضوعا مشابها ، الا أنها تصور فى وضع استثنائى نابع من الثورة . واذا تعرض أحد الكتاب اليوم لمعالجة نفس الموضوع فسيكون فى حاجة ، الى جانب موهبة كموهبة فوكر ، الى اخلاص مطلق وحرص على تجنب كافة الاعتبارات التكتيكية

مهما تبلغ أهميتها • وقد نبذت لحسن الحظ النظرية ( التي نشأت في عصر ستالين ) النادية بالرواية « الحالية من الصراع » ، والزاعمة بأن ثمة حلولاً غير مأسوية لكافة المشكلات التي يمكن أن تنشأ في المجتمع الاشتراكي ، والتي كانت تتطلب بالتالى نهاية سعيدة لكل قصة • كما نبذت معها نظرية أخرى لا تقل عنها زيفاً ، وهى القائلة بازدياد حدة الصراع الطبقي فى ظل الاشتراكية • غير أنه ما زال هناك ميل لتجنب تصوير الصراع ، وتقديم الرغبات والأمانى على أنها حقائق •

وان الفن الاشتراكي ليزداد قدوة على التأثير والافتاح كلما تخلصت الرؤية الضيقة للمستقبل من محاولته لتصوير الحاضر فى صورة مثالية • وليس فى وسع أحد أن يتجاهل اليأس الصادق الذى يشعر به الفنانون والكتاب والجادون فى العالم البرجوازي المتأخر ، ويكتفى بوصفه بأنه ظاهرة من ظواهر الاحتلال ، أو بالقول بأن كل شيء فى المجرى العظيم للتاريخ العالمى يسير وفقاً لحطة مرسومة • ولا بد من الاعتراف بأن الكارثة التى يتوقها أولئك الفنانون أمر مفهوم ، وان كانوا يصورونها على أنها أمر « لا يمكن تجنبه » • وليس معنى ذلك أن الكفاح من أجل السلام ينبغي أن يصبح الآن الموضوع الوحيد للفن الاشتراكي كله • وإنما يعنى أن فكرة الكارثة « الحتمية » ، وهى الفكرة الشائعة فى الفن البرجوازي المتأخر ، لا بد أن يرد عليها بأعمال تبين كيف يمكن تجنب الكارثة • غير أن هذه الأعمال لا بد أن تكون صادقة • وألا تشذب لخدمة الأغراض الدعائية •

وإذا كان صون السلام هو الواجب المشترك العظيم الوحيد - وكل الظواهر تنبئ بأنه كذلك - فينبغى للفن الاشتراكي اذن ألا يركز كل اهتمامه على القضايا الداخلية للدول الاشتراكية ، بل أن يتجه الى العالم كله بوصفه اسهاماً جوهرياً فى الفن العالمى • لقد لقيت أعمال جوركى وماياكوفسكى واسحق ايل واليكسى تولستوى وأيزنشتين وبودوفكين

تقديرا عظيما لدى جمهور كبير غير اشتراكي ، وكذلك نجد أن لشابلن ودى سىكا وفوكير وهيمنجواى ولوركا ويتس معجبن كثيرين فى الدول الاشتراكية . ورغم أننا ننتمى الى نظم اجتماعية مختلفة ونسعى الى أهداف ومبادئ مختلفة ، الا أننا نعيش فى نهاية الأمر فى عالم واحد . وعلنا يحتاج الى الأدب الروسى حاجته الى الأدب الأمريكى ، والى الموسيقى الروسية حاجته الى الموسيقى الفرنسية والنمساوية ، والى الأفلام اليابانية حاجته الى الأفلام الايطالية والانجليزية والسوفيتية . انه فى حاجة الى الرسامين المكسيكيين المعاصرين حاجته الى هنرى مور وبريخت ، وكذلك أوكيزى وشالجال وبيكاسو : وسوف يستمر الصراع السياسى بين النظامين الاجتماعيين . وينبى أن يجرى هذا الصراع فى ظروف السلام لا عن طريق الحرب ، فذلك شرط وجودنا جميعا . وقد أصبح من أهم وظائف الأدب والفن المعاصر ألا يترك الناس فى الجانبين يتحدثون فى فراغ ، بل أن يفهم كل منهم مشكلات الآخر وأهدافه ورغباته .

الحلم بما بعد القدر :

يقول المارزون : « يا للثقة ! ماذا يجعلكم على هذا اليقين بضرورة الفن ؟ ان الفن يعيش أيامه الأخيرة ، فقد طرده العلم والتكنولوجيا . وعندما أصبح فى وضع الانسان أن يطير الى القمر فهل تبقى هناك حاجة حقيقية الى شعراء يتغزلون فى القمر ؟ ان الطائرة أسرع حركة من الآلهة ، والسيارة أضمن من « بيكاسوس » الأسطوري ، ورائد الفضاء يستطيع أن يرى ما كان الشاعر يحلم به . ولنتذكر قابيل الذى صور بايرون متطلعا فى الفضاء مع لوسيفر :

قابيل : أيها الآله أو الشيطان أو أيا كنت ، هل تلك التى نراها هى أرضنا ؟

لوسيفر : أفلا تميز التراب الذى صنع منه أبوك ؟

قابل : أيمكن أن تكون هي ؟

تلك الدائرة الزرقاء الصيفية التي تآرجح في الأثير البعيد ودائرة  
أخرى أصفر بالقرب منها •

تلك التي كانت تضيء ليالينا على الأرض ؟

وكلما تقدمنا كأننا شعاعان من الشمس ، بدت أصفر فأصفر •  
وكلما تضاءلت تجمعت حولها حالة ، تشبه النور الذي يشع حول  
أكبر النجوم •

عندما أنظر إليها من جوارب الفردوس

أليست التقارير الثرية التي كتبها جاجارين أو نيتوف أو جلين أبلغ  
من هذه الرؤيا المكتوبة بالشعر ؟ أليس الفن أمرًا ينتمي إلى طفولة  
الإنسانية وصباها ؟ أليس في يومنا اليوم أن نمسّخ عنه بعد أن بلغنا مرحلة  
التضج ؟ من الواضح أن الرأسمالية لم تعد قادرة على إنتاج عصر نهضة  
جديد للفنون • ولكن ماذا عن الاشتراكية ؟ هل يمكن أن تتصور أنه  
سيولد من جديد هوميروس آخر أو شكسبير ، موزار أو جوته ؟ وإذا  
ولد أحد منهم فهل سيكون المجتمع في حاجة إليه ؟ أليس الفن بدلا  
خياليا أو تعويذة سحرية للواقع ، يستخدمها أناس غير قادرين على مواجهة  
هذا الواقع ومن أجل أناس مثلهم غير قادرين على مواجهته ؟ ألا يتطلب  
الفن اتخاذ موقف سلبي مهيا لقبول الحلم بدلا من العمل ، والظلم بدلا  
من الحقيقة ، والسحب بدلا من الآلهة اليونانية ؟ لسوف تتوفر لنا خلال  
السنوات القليلة القادمة آلات سيرنيطيقية كاملة ، قادرة على معالجة الواقع  
بدقة حسابية • ولن تكون ثمة مشاعر تحرفها عن اتجاهها ، ولا انفعالات  
تدفع بها إلى الخطأ • فما جدوى الفن ؟ وما جدوى النقاب الشفاف على  
وجه هيلين في عصر الأوتومية الكاملة ، والقوى الانتاجية غير المحدودة ،  
والاستهلاك الهائل ؟ • •

ان الآلات ستخفف عن الانسان في المستقبل كافة أشكال العمل  
الآلى ، وسوف يمد هذا العمل غير جدير بالجهد الانساني . ولكن مع  
ازدياد كفاية الآلة وتحسينها ، سيتضح أن النقص هو مصدر عظمة  
الانسان . والانسان ، شأنه شأن الآلات السيرنطية ، منظومة دينامية تنظم  
نفسها بنفسها ، ولكنه لا يكتفى بذاته أبدا ، فهو متجه أبدا نحو اللانهاية ،  
غير قادر أبدا على الاعتماد على العقل الخالص وحده أو الخضوع لقوانين  
المنطق وحدها . لقد كتب أوفيد : « لماذا العقل الآن ، لقد سبقت الحماقة ،  
Quod nunc ratio est, impetus ante fuit وهذا الحماقة ، هذا  
هذا النقص الخلاق ، سوف يميز الانسان عن الآلة دائما »

قد يقول مجادلى غير المنظور : « صحيح . ان الآلة الكاملة لن يكون  
لديها حافز للتصير عن آلامها لأنها لن تتألم . وسوف تعمل باستمرار ،  
خارج نطاق البهجة والألم ، لحل معميات الواقع . ولكن حتى اذا سلمنا  
بأن الانسان لن يكون أبدا مصصوما من الخطأ كالألة ، فلماذا يحتاج الى  
الفن فى مجتمع اشتراكى أو شيوعى ؟ لقد قلت ان رسالة الفن هى أن  
يساعدنا ، نحن الذين لا ندعو أن نكون أنصاف رجال ، لا ندعو أن نكون  
كائنات ممزقة تصمة ووحيدة فى مجتمع طبقى منقسم ومبهم ومخيف ، فى  
السير نحو حياة أكمل وأغنى وأقوى ، أى أنه يساعدنا حتى نصبح رجلا .  
ولكن ماذا اذا أصبح المجتمع ذاته راعيا للحياة الانسانية الحقة ؟ ان جميع  
أشكال الفن الصادق كانت تدعو دائما الى انسانية لم تتحقق بعد . فاذا  
ما بلغتاهما فماذا ستكون جدوى كل سحر الفن ؟ »

ان هذه الأسئلة وأمثالها انما تتبع من الأمل الساذج - أو لعله  
الخوف - من أن يبلغ التطور البشرى فى يوم من الأيام هدفا نهائيا : هو  
السعادة الشاملة ، وتحقيق كل الأحلام ، وإكمال دورة التاريخ . غير أن  
ما سيكون قد تحقق بالفعل عند ذاك ، لا يبدو أن يكون ما قبل تاريخ  
الانسانية . فلن يحكم على الانسان أبدا بسكون الفزدوس ، بل سيقى

الإنسان دائما فى تطور مستمر • وسوف يسعى دائما لأن يكون أكثر مما يستطيع ، سيتعد دائما على الحدود التى تفرضها عليه طبيعته ، وسيجاهد دائما ليبلغ آمادا وراء ذاته • سيكون دائما من أجل الخلود • وإذا حدث أن اختفت الرغبة فى أن يعرف كل شئ ويبلغ كل القسوة ويحيط بكل الكائنات ، فإن الإنسان لن يعود إنسانا • ولذا فإن الإنسان سيحتاج الى العلم دائما حتى يستخلص من الطبيعة كل سر ممكن ، وسيحتاج الى الفن دائما حتى يطمئن ، لا فى حياته وحدها بل وفى ذلك الجزء من الواقع الذى يعرف خياله انه لم يسيطر عليه بعد •

عندما كانت البشرية تعيش حياتها الجماعية الأولى ، فى الفترة الأولى من تطورها ، كان الفن سلاحا اضافيا عظيما فى الكفاح ضد قوى الطبيعة الفارسة • وكان الفن فى بدايته سحرا ، وكان مندمجا فى الدين والعلم • وفى المرحلة الثانية من مراحل التطور - مرحلة تقسيم العمل ، والتمييز بين الطبقات ، وبداية كافة أشكال التنازع الاجتماعى - أصبح الفن الأداة الرئيسة لفهم طبيعة ذلك التنازع ، ولتخيل واقع مختلف من خلال الاعتراف بالواقع القائم ، وللتغلب على عزلة الفرد بإقامة جسر يصله بكل ما يربط بين البشر • وفى العالَم البرجوازى المتأخر الذى نعرفه اليوم ، عندما أصبح الصراع الطبقي أكثر حدة ، يتجه الفن الى الانفصال عن الأفكار الاجتماعية ، والى دفع الفرد الى مزيد من القسوة البائسة ، والى تشجيع الأنانية العاجزة ، وتحويل الواقع الى أسطورة زائفة تغلفها الطقوس السحرية ليدانة كاذبة • وفى العالم الاشتراكى المعاصر يميل الفن الى الخضوع لمطالب اجتماعية محددة ، وللاستخدامه كوسيلة سهلة للتثوير والدعاية • ولكن عندما يصل المجتمع الى المرحلة الثالثة ، المرحلة التى لا يعود فيها نزاع بين الفرد والجماعة ، وعندما يوجد المجتمع الخالى من الطبقات فى عصر الوفرة - لن تمثل الوظيفة الرئيسة للفن فى السحر ولا فى التثوير الاجتماعى •



وليس في وسعنا أن نتصور هذا الفن إلا تصوراً عاماً ، وقد يكون  
تصورنا له خاطئاً . فالماركسية لا تقبل أى يوتوبيا نظرية تزعم لنفسها دقة  
العلم ، لكن اليوتوبيا هى الخلفية الذهنية للعلم . وبذا فقد يكون من حقنا ،  
ونحن نحلم بالمستقبل أن نتخيل صورة لعالم لم تعد الكائنات البشرية فيه  
مرهقة بالعمل ، ولم تعد تكبلها اهتمامات اليوم واجبات الغد ، وقد توفر  
لديها الوقت والفراغ لتقيم « علاقة حميمة » مع الفن .

وليس لنا أن نخشى أن يكون قيام مجتمع الوفرة والذى يتميز فيه  
الأفراد تمايزاً كبيراً ، مجتمعاً تسم فيه الفنون بالفقر . فسوف يكون  
التمايز بين الشخصيات لا بين الطبقات ، بين الأفراد لا بين الأفعلة الاجتماعية .  
وسوف تتوفر كل الوسائل لتشجيع التأثير المتبادل بين الخاص والعام ،  
بين الخيالى والعقل ، بين المنطق وال عاطفة . وسوف تتبع الوسائل المتطورة  
لاصدار طباعات من الأعمال الفنية أن يصبح « الجمهور » أفراداً ، وأن  
يتعرف كل منهم على الأعمال الفنية فى داره . وذلك فى نفس الوقت  
الذى تؤدي فيه الاحتفالات العامة والمسابقات المشتركة الى تشجيع  
اشتراك الأفراد فى تنويع الفن اشتراكاً مباشراً . والأرجح أن الملحمة  
ستبعث من جديد الى جانب الرواية . فالوظيفة الرئيسية للرواية هى  
تحليل المجتمع وتقدمه ، على حين نجد أن الملحمة هى الشكل الأدبى الذى  
يؤكد الواقع الاجتماعى . ولا شك فى أن التراجيديا سوف تستمر ،  
لأن تطور أى مجتمع - حتى اذا كان مجتمعاً بشير طبقات - لا يمكن  
تصوره بغير تناقض وصراع ، وربما لأن تطيش الانسان الى الدم والموت  
متأصل فيه وسيكون نزع عسيرا . وقد لا يكون ميل بضنا اليوم الى  
الفنون القائمة على المبالغة والابتذال مجرد نتيجة للتداخل بين الفرع  
والمضحك فى الحياة الحديثة ، وقد يكون أيضاً بشيراً بملاد جديد للكوميديا .  
وقد كانت الكوميديا حتى الآن تضى التقدير بوجه عام - الضحك الهدام ،  
أو كما وصفها ماركس « انها وداع مرح للماضى » ، ولكنها فى مستقبل

بميد قد تصور حياة الانسان الذى أصبح سيد مصره ، وتصور حريته  
وسجاده وبهجة روحه •

وربما كان هناك شيء - أكثر من مجرد الذوق الشخصى - هو  
الذى يجمع بين أسماء هوميروس وأرسطوفانس وفيون وجيوتو وليوناردو  
وسيرفانتس وشكسبير وبروجيل وجوته وستاندال وبوشكين وكيلمر  
وبريخت ويكاسو وقبلهم جميعا موزار ، ودائما دائما موزار • والفوارق  
بين هؤلاء الفنانين لا تؤكد غير شيء واحد يشتركون فيه جميعا • هو  
رفض كل ما هو ثقيل ، دافع الى التطهر الزائد ، مرهق للنفس • وقد  
قام الخيال فى أعمالهم بتقبة الواقع وتقطيره حتى أصبح كأنه بغير وزن :  
فكثافة الأشياء تختفى ، وتقف مطلقة بين المدم واللانهاية • وهذه الأعمال  
لا تكرر الفزع وأسبابه ، ولا تسمى الى تخفيفه ، لكنها تلمس كل شيء  
برقة ورشاقة ، ولا نجد لديها شيئا لا تشمله البهجة • وفوق جزيرة  
كاليان وآريل نجد أن بروسيرو قد حول القسوة والظلمة والدم الى  
ملهاة ، الى سحب يتخللها الضوء • فسر الفن يجمع بين الخيال والواقع ،  
وبين الجمال والمدم •

• وهؤلاء المثلون ، كما أخبرتك من قبل ، كانوا عفاريت من  
الجن وقد احتفوا فى الهواء ، فى الهواء الرقيق • وكما اختفى ذلك  
المظهر الخيالى ولم يترك وراءه أثرا ستختفى القلاع المرتفعة والقصور  
الفخمة ، بل والدنيا نفسها ولا تترك أثرا • وما نحن الا من ذلك النسيج  
الذى تصنع منه الأحلام • •

وكذلك تحمل عبارات بروسيرو قوة سحرية :

• ان قوة فنى قد هزت القلاع ، واقلعت أشجار الأرز والصنوبر •

وبسحرى أظنلت القبور ساكنها ولظننهم • غير أنى لم أعد أرضى عن  
هذا السحر الحسن ، ( \* ) •

ويتحول سحر بروسبرو آخر الأمر الى « موسيقى سماوية » ، الى  
« أنغام أنهرية » ، والى بهجة زاهرة بالحكمة • وتجد نفس الجوهر فى  
ابن سامة ليوناردو ، وفى السماء الصافية التى يرسم ستاندال على حواشيتها  
صور الحب والفنسل والموت • كما نجد لدى بريخت نفس المزيج من  
التنوير والرومانسية ، ومن العقل والفكاهة • أما موزار فهو الخلاصة  
المصفاة لهذا النوع من الفن ، موزار الذى يضبط التوتر فى موسيقاه بدقة  
ورقة بحيث تدفع كل تنوئة عليها ، مهما صغرت ، الى أحداث بهجة  
لا مزيد عليها • ان التعويذة السحرية التى ألقى بها بروسبرو قد انتقلت  
من جيل الى جيل • وسوف تؤدى وفرة الحياة ( لا وفرة السلع الاستهلاكية  
وحدها ! ) وهى الوفرة التى تمد بها الاشتراكية ، الى تأكيد أننا • من  
ذلك السيج الذى تصنع منه الأحلام •

وقد يجد الشوق الرومانسى الى عمل فى « شامله » - هو فى ذاته  
تعبير عن رغبة أعمق فى اتحاد الانسان مع العالم ومع نفسه - قد يجد  
اشباعه ( على التقىض من نظريات فاجنر ) فى نوع جديد من الكوميديا  
يستخدم كافة إمكانات المسرح ، ويخلق وحدة جديدة بين الكلمة  
والصورة ، وبين الرقص والموسيقى ، والمنطق والتفريغ ، والحواس  
والعقل • أما الاستشهاد والتضحية ، ورائحة الدم والبحور ، والربط بين  
الفن والدين ، فذلك كله يتنى الى ما قبل تاريخ الإنسانية • وربما تصحح  
الكوميديا أقوى أدوات التعبير عن تحرر الانسان •

---

( \* ) استعنا هنا بترجمة الأستاذ محمد عوض ابراهيم لرواية « العاصفة » -  
مطبوعات دار المعارف ، وإن كنا قد أدخلنا بعض التعديلات التى تطلبها السياق •

وقد كتب هانز ايزلر في إحدى محاوراته بعنوان « حول الفناء في الفن » يقول : « ان شكوى البرجوازي الصغير المصاب بخيبة الأمل ، صاحب الدكان الذى أقامه بالجهد والعرق : هذه الشكوى نجدها فى الموسيقى أيضا . بل انها تكاد تكون السمة الرئيسية للموسيقى فى ظل الرأسمالية » . ونستطيع أن تصور أن الموسيقى فى المستقبل الاشتراكى غير المحدود سوف تتحرر من كل أنين رومانسى ، ومن كل سخف بليد ، ومن كل هستيريا ودعاية منهوسة . ستكون موسيقى تفترض أن مستمعها ليسوا متوترين عصصيا ولا غارقين فى العاطفية ، وأن أثرها سيتجه الى الانعاش أكثر مما يتجه الى الادهاش ، الى اضاءة العقل أكثر مما يتجه الى اظلامه ، وأنها وان كانت ستستخدم كثيرا من وسائل التعبير الجديدة ولن تحاول أبدا تقليد الماضى ، فسيكون فيها دائما شيء من غنى موزار الفاضل وجرأة موزار الحكيمة .

ولن تبقى وظيفة التصوير والتحت مجرد ملء قاعات المتاحف . وستكون هناك جهات تتولى رعاية الفن ، بعضها عام وبعضها خاص ، وستكون هناك قاعات وميادين وملاعب وحمامات للسباحة وجامعات ومطارات ومسارح وعمارات يستخدم كل منها أعمال التحت والتصوير التى تلائمه ، والأرجح أن الفنون البصرية لن تتبع أسلوبا موحدا كما كان الحال فى الفترات السابقة من السيطرة الطبقية والاستعمارية . وقد يتبين أن الفكرة القائلة بأن الأسلوب الموحّد هو السمة المميزة لكل حضارة ، فكرة عتيقة . والأرجح أن تتوفر أساليب متعددة ، وأن تكون هذه هى السمة الجديدة لحضارة وعصر تندمج فيه الأمم ، وينشأ تكوين جديد يقضى على كل ما هو محدود وضيق وجامد . ولن يكون ثمة مركز يسيطر على الفن ، سواء أكان مركزا طبقيا أم قوميا ، فالأرجح أننا سنجد فى المجتمع اللاتبقى تعددا فى الأساليب .

ولما كان الانسان قصير العمر وبعيدا عن الكمال ، فسيجد نفسه دائما

جزءاً لا يتجزأ من الواقع اللانهائي المحيط به ، وهو يصارع هذا الواقع رغم ذلك . وسيكون عليه أن يواجه المرة بعد المرة ذلك التناقض بين كونه «أنا» محدودة وكونه جزءاً من الكل في الوقت نفسه . وقد سعى الصوفيون (\*) للوصول الى حالة أخرى يخرج فيها الانسان عن طوره ويندمج في الروح الكلية التي يطلقون عليها اسم الله . ولستنا صوفيين ، ولا نحن نتوق الى بلوغ تلك الحالة المتناقضة التي يصل فيها تركيز اهتمام الانسان على نفسه الى حد يؤدي الى الغناء تلك النفس ، حالة ينكر فيها الانسان الواقع انكاراً كاملاً ، راجياً ان يفقد ذاته في الواقع الذي يحطمه ، وبذلك يصل الى الوحدة مع لا نهاية خالية من الحياة . فليس هدفاً انتماء الوعي بل الوصول الى أرقى أشكال الوعي . ولكن أرقى أشكال الوعي التي يمكن أن يبلغها الفرد لن تستطيع أن تجسد الاحساس الكلي في «الأنا» . لن تجعل شخصاً واحداً قادراً على احتواء الجنس البشري كله . وكما أن اللغة تمثل تراكم الخبرة الجماعية التي تجمعت خلال آلاف السنين في كل فرد ، وكما أن العلم يزود كل فرد بالمعارف التي أحرزها الجنس الانساني في مجموعه ، فكذلك نجد أن الوظيفة الدائمة للفن هي أن يخلق لكل فرد وكثيرة خاصة به ، تلك الأشياء غير المتوفرة فيه ، والتي تمكنه من احتواء الانسانية بأسرها . ويتمثل سحر الفن في أنه يبين - من خلال عملية إعادة الخلق هذه - أن الواقع يمكن أن يتحول ويتبدل ، وأن يخضع لسيطرة الانسان .

ولا بد لكل فن أن يكون متصلاً بهذه المطابقة بين الفرد والجماعة ، بهذه القدرة غير المحدودة للانسان على التحول حتى يصبح قادراً ، مثل بروتوس ، على اتخاذ أى شكل والاستمتاع بألف حياة دون أن يسحقه تعدد تجاربه . وكان من عادة بلزاك أن يقلد مشية وحركة من يسبرون

---

(\*) داي شامس للمؤلف . وقد رأينا انهائه كما هو جرت عليه عادة القاري العربي على النص دون تعديل . ( وجميع حواشي الكتاب . ) قام بإعدادها المترجم .

أمامه فى الطريق حتى يتمكن من احتوائهم ، ولو كآغراب مجهولين ، ويجعلهم جزءا من كيانه . وكانت شخصيات رواياته تملك عليه فكرة حتى تصبغ لديه أكثر واقعية من الواقع المحيط به . ولا يتعرض لهذا الخطر فى المادة من يكتفون منا بالاستمتاع بالفن ، غير أن «الأبناء المحدودة فى داخلنا تسمح الى حد هائل نتيجة للخبرة المتمثلة فى العمل الفنى» قيمة عملية مطابقة تجرى فى داخلنا ، ومستطيع أن نشعر دون جهد بأننا لسنا مجرد شهود ، بل أننا شركاء فى خلق تلك الأعمال التى تستهويننا ، دون أن تضطرنا الى الارتباط بها ارتباطا دائما . ولذا قيمة جانب من الصدق فى القول بأن الفن يعطينا بديلا للحياة . ولكن فلنحاول أن نتصور مدى الاختلاف بين انسان اليوم المتذمر الذى يطابق بين ذاته الحزينة وبين الأمراء ورجال المصائب الأقوياء والشاق الذين لا تصمد لاغرائهم النساء وبين الانسان الحر الواعى فى مجتمع المستقبل . فلن يعود هذا الانسان فى حاجة الى مثل عليا بدائية تتجج بالجملة . ونظراً لامتلاء حياته بالمضمون فنوف يسمى الى مضمون أعظم وأغنى . والفن باعتباره أداة للمطابقة بين الانسان واخوته من البشر ، وبين الطبيعة والعالم ، وباعتباره أداة للشعور والمشغول فى ارتباط مع كل شئ موجود أو سيوجد ، لا بد أن ينمو مع نمو الانسان وازدياد هامة . وعملية المطابقة التى لم تكن تشمل فى البداية غير مجال محدود من الكائنات والظواهر الطبيعية ، قد امتدت بالفعل امتدادا واسعا ، وستؤدى آخر الأمر الى الوحدة بين الانسان والجنس البشرى كافة بل والعالم قاطبة .

لقد خلق جوته فى روايته : « فيلهلم مايستر » شخصية ماكاري  
الرائسة المحيرة ، تلك المرأة التى تطابق بين نفسها وبين المجموعة  
الشمسية ، والتى يقوم أحد الفلكيين المملين بمراقبة تلك الوحدة  
المحيية بينها وبين الكون . كتب جوته يقول :

• كانت العلاقة بين ماكارى وبين المجموعة الشمسية علاقة لا يجرؤ الانسان على وصفها • فهي لا تكفى بالتأمل أو الاهتمام بقلها وقلها وخيالها ، كلا ، فقد كانت المجموعة الشمسية تبدو كأنها جزء منها • فهي تعتقد أنها تتجذب الى تلك المدارات السماوية ، ولكن بشكل شديد الخصوصية • وهى منذ طفولتها تدور حول الشمس ، أو بعبارة أدق - كما اكتشفنا أنها الآن - تدور فى حركة حلزونية تمتد فيها عن المركز أكثر فأكتر متجهة نحو المناطق الخارجية ...

• وكانت هذه الخاصة على روعتها قد فرضت عليها كواجب شاق منذ أيامها الأولى ... وكان يخفف من جسامه هذا الوضع ، ما يبدو من أن لها يدورها نهارا وليلة ، فهى عندما ينطفئ نورها الداخلى تمضى بكل اخلاص لانجاز واجباتها الخارجية ، وعندما تعود أنوارها الداخلية الى الاشراف فانها تلجأ الى الراحة المبهوة •

ان هذا الوصف الغريب الذى يذكرنا بكتابات بعض الصوفيين ، يكشف عن ايمان جوته بوحدة الوجود • فماكارى رمز لوحدة العالم لدى رجل خلاق ، والرجل المشتغل بالفلك الى جوارها هو تجسيد للعلم • واذا كانت « جسامه وضعا » تفتقر الى عنصر اجتماعي ، عنصر الوحدة بين الكائن البشرى والخلاق وبين الجنس البشرى كله ، لا بينه وبين العالم الطيبي وحده ، فان جسامه هذا الوضع فى المجتمع - كما عرفناه حتى الآن - كانت نصيب عدد قليل جدا من الرجال والنساء ، وكانت عشا قبيلا عليهم • غير أنه عندما يقوم مجتمع انساني حقا ، سوف تدفق ينباع القوة الخلاقة لدى أعداد أكبر بكثير • ولن تعود خبرة الفنان امتياز له بل تصبح الهمة المألوفة للانسان الحر الشيط ، وكأنما سنبلغ مرحلة البقيرة الاجتماعية •

ان الانسان ، الذى أصبح انسانا عن طريق العمل ، والذى انسلخ  
عن المملكة الحيوانية لأنه حول الطيمى الى صناعى ، والذى أصبح بذلك  
ساحرا ... الانسان خالق الواقع الاجتماعى ... سوف يبقى دائما هو  
الساحر الأعظم ، سوف يبقى دائما هو بروميثيوس الذى يقبس النار من  
السماء الى الأرض ، وسوف يبقى دائما هو أورفيوس الذى يسحر الطبيعة  
بموسيقاه • ولن يموت الفن ما دامت الانسانية باقية ...



# الفهرس

الموضوع	الصفحة
كلمة المترجم .. .. .	٩
الفصل الأول : وظيفة الفن .. .. .	١١
الفصل الثاني : البدايات الاولى للفن .. .. .	٢٥
الفصل الثالث : الفن والرأسمالية .. .. .	٦٩
الفصل الرابع : المضمون والشكل .. .. .	١٥٧
الفصل الخامس : ضياع الحقيقة واكتشافها .. .. .	٢٦٣

**مطابع الهيئة المصرية العامة للكتاب**

رقم الإيداع بدار الكتب ١٩٩٨/٧٩٠٨

I.S.B.N 977- 01 - 5697 - 3





ومازال نهر العطاء يتدفق، تتفجر منه ينابيع المعرفة والحكمة من خلال إبداعات رواد النهضة الفكرية المصرية وتواصلهم جيلاً بعد جيل. ومازلنا نقشيت بنور المعرفة حقاً لكل إنسان ومازلت أحلم بكتاب لكل مواطن ومكتبة في كل بيت.

سُتت التجربة المصرية «القراءة للجميع» عن الطوق ودخلت «مكتبة الأسرة» عامها الخامس يشع نورها ليضيء النفوس ويثرى الوجدان بكتاب في متناول الجميع ويشهد العالم للتجربة المصرية بالتألق والجدية. وتعتمدها هيئة اليونسكو تجربة رائدة تحتذى في كل العالم الثالث، ومازلت أحلم بالمزيد من لآلئ الإبداع الفكري والأدبي والعلمي تترسخ في وجدان أهلى وعشيرتى أبناء وطنى مصر المحروسة، مصر الفن، مصر التاريخ، مصر العلم والفكر والحضارة.

**سوزان مبارك**



مطابع الهيئة المصرية العامة للكتاب

جيهان

مكتبة الأسرة  
١٩٩٨  
مهرجان القراءة للجميع